All'amico Cassini
il suo Pio Rajna
pur troppo non così valente in ogni cosa
come nel Seminario

LA MEDEA

DI

LUCIO ANNEO SENECA

ESAMINATA DA

PIO RAJNA

CON UNA CODA DI CIANCIE ORAZIANE

PIACENZA
TIPOGRAFIA GIUSEPPE TEDESCHI
1872.

LA MEDEA

DI

LUCIO ANNEO SENECA

ESAMINATA DA

PIO RAJNA

CON UNA CODA DI CIANCIE ORAZIANE

PIACENZA
TIPOGRAFIA GIUSEPPE TEDESCHI
1872.

A CHI LEGGE

Pubblico un lavoruccio intorno alla Medea di Seneca, scritto già da più anni, e che certo farei meglio a lasciar dormire in perpetuo fra le mie carte. Ma del meglio non curo; io mi terrò beato se potrò dire che mettendolo in luce abbia fatto bene, o almeno non male. Gli aggiungo poi compagne parecchie ciancie intorno a luoghi controversi di Orazio, degne forse di frusta e per il contenuto e per la forma. Se non che delle corbellerie ch'io avrò dette mi dovranno procacciare perdono quelle tante che impunemente furono proferite da cento altri interpreti; del modo di esprimerle, il fine che m'indusse a mettere da parte la gravità. Io amo il lettore, e però desidero quanto mai di non gli riescire seccante colla prosopopea e coi periodi di mezzo miglio; per tutti sarò scipito, ma da lui m'avrò perdono: colpa d'amore non merita pena. Queste ciancie saranno presto seguìte da altre del medesimo genere, già pronte in parte, e parte in fieri, se quello scarso pubblico che s' occupa di studi classici non mi fischierà di santa ragione al primo esperimento, e se . . . . . se non m' avrò a persuadere che più che sgobbare sui libri metta conto porseli sotto il capo e dormirci sopra sonni tranquilli.

P. R.

LA MEDEA
DI L. ANNEO SENECA

Il sano discernimento che in generale guidò la serie di quei benemeriti che di generazione in generazione ci tramandarono i monumenti della letteratura latina, sembra esser venuto meno del tutto là dove si trattava del teatro tragico. Mentre per gli altri generi noi possiamo dire di possedere il meglio, o parte almeno del meglio, qui dell'età arcaica ci rimangono meri frammenti, sparsi per entro ad opere d'ogni fatta; dell'età classica poco più che qualche titolo e l'eco di una fama che non possiamo sindacare; dell'età corrotta infine una raccolta abbastanza copiosa, se vogliamo, ma che neppure ci è lecito di reputare ciò che di meno infelice produssero i tempi di Nerone e dei suoi successori. Sono queste le tragedie che vanno sotto il nome di un Seneca, le quali se vennero apprezzate in maniere affatto diverse dagli uomini forniti di buon gusto o che si pretendevano tali, non furono occasione di giudizi meno disparati agli ipercritici, ai critici ed ai creduli, che vollero stabilire se ad

un solo o a più poeti, ed a chi propriamente, se ne avesse ad assegnare la paternità. Il Lipsio e l'Heins appajono audaci tra gli arditi; sognarono l'uno tre o quattro, l'altro cinque scrittori diversi, tra i quali partirono poco meno che a capriccio il non troppo lauto patrimonio. I moderni invece fecero ritorno ad opinioni assai più moderate; tutti oramai s' accordano nel separare dalle altre dieci composizioni l' Ottavia, che con ragioni, più che persuasive, evidenti, si può dimostrare fattura di più tarda età; altri reputano opere di imitatori inetti anche il secondo Ercole e l'Agamennone; ma poi e questi e quelli sono concordi nel reputare che di quanto rimane dopo questa lieve sottrazione vada giudicato autore il più illustre dei Seneca, L. Anneo, il filosofo.

Su quali argomenti si regga questa opinione, non istarò già ad esporre compiutamente in questo luogo; solo ne dirò quel tanto che può parere richiesto dal tema speciale che qui mi propongo, l'esame di una sola tra le undici tragedie: della Medea. A questa è toccata una fortuna che invano invidiano le altre sorelle; essa è citata da un insigne scrittore, che oramai può dirsi contemporaneo, vo' dire da Quintiliano. Noi leggiamo infatti in un luogo dell' Instituzione Oratoria (IX, 2, 8): « aut invidiæ gratia, ut Medea apud Senecam: Quas peti terras jubes. » La citazione ci toglie ogni appiglio a dubitare se un Seneca sia veramente l'autore di quest'opera; solo converrà scegliere tra il filosofo, il retore suo padre, e qualche oscuro rampollo della medesima stirpe. A quest'ultimo partito non ci appiglieremo, credo io, di leggieri, quantunque nei tempi passati sia stata questa per l'appunto l'opinione più favorita dagli uomini che non si sapevano acconciare ad ammettere per buona ogni credenza che potesse vantare una tradizione vetusta: a null'altro ci sarebbe dato richiamarci che ad argomenti negativi, e questi ancora di tal fatta da non reggere a una critica severa, mentre ci troveremmo contro parte di quelle medesime ragioni che debbono indurci a mettere in disparte anche il retore appetto al filosofo. Quintiliano, come si è visto, cita l'autore della

nostra tragedia col semplice nome di Seneca, senza aggiungere altra designazione; ora l'avrebbe egli fatto se non avesse inteso di alludere al più famoso tra coloro che avevano portato siffatto nome, a colui che per molti e molti anni quanti attendevano alle lettere avevano preferito ad ogni altro modello? A questo modo per l' appunto Quintiliano istesso designa L. Anneo, là dove alla fine del capo primo del decimo libro fa conoscere il suo giudizio intorno a questo scrittore, che molti pretendevano falsamente gli fosse in odio, perchè egli aveva dovuto dissuaderne la lettura: « Ex industria Senecam in omni genere eloquentiæ distuli » (X. 1, 125). E similmente anche gli altri antichi che ricordano lo scrittore di qualcuna tra le nostre tragedie, Probo, Terenziano Mauro, Prisciano, dicono *Seneca* e nulla più: la qual cosa giova sperare non avrebbero fatto, se avessero voluto designare altri che l'educatore e la vittima di Nerone. Certo a quella maniera che niuno di noi oserebbe dire nudamente *il Tasso*, intendendo di Bernardo, non v' è tra gli antichi chi dicendo *Cicerone* senza alcuna aggiunta ardisca di alludere a Quinto. E del resto perchè tanta ripugnanza ad assegnare al filosofo queste composizioni? Che il retore od un altro Seneca qualsivoglia scrivessero versi ci è ignoto del tutto; ma di lui appunto sappiamo che si esercitò anche nel genere poetico, e lo sappiamo da autorità irrefragabili: da Quintiliano e da Tacito. Che se le tragedie nostre ci paressero cosa troppo meschina per un uomo d' ingegno così potente, non solo potremmo richiamarci ai versi non troppo felici di Marco Tullio e ricordare la corruzione del gusto, propagatasi con deplorevole rapidità, ma ancora ricorrere ai confronti e mostrare convenienze significantissime tra queste tragedie e le opere che niuno può pensare a togliere a Lucio Anneo.

Ciò posto, è a credere che Seneca componesse almeno la maggior parte delle sue tragedie negli otto anni che egli visse sotto l'impero di Nerone, tra l'anno cinquantaquattresimo e il sessantesimo secondo dell'era volgare. Sembra che ciò si possa indurre da certe parole di Tacito, che parlando dei suoi

accusatori così scrive: « Obiciebant etiam eloquentiæ laudem uni sibi adsciscere et carmina crebrius factitare postquam Neroni amor eorum venisset» (Ann. XIV, 52). Nè si deve trascurare un passo di Quintiliano, quantunque più atto a suscitare controversie: « Nam memini juvenis admodum inter Pomponium et Senecam etiam præfationibus esse tractatum an *gradus eliminat* in tragœdia dici oportuisset» (VIII. 3, 31). Quella voce *oportuisset* mostra abbastanza chiaramente che la controversia doveva esser nata dall' avere uno dei due scrittori - Pomponio, a quanto pare - adoperato in una tragedia la frase sospetta. Ora egli è ben vero che l'anno preciso della nascita del retore ci è ignoto, dacchè mentre alcuni lo dicono il quarantaduesimo dell'era volgare, altri anche con maggior ragione lo stimano anteriore di un lustro o forse più; è vero ancora che il *juvenis admodum* è espressione elastica e che può prestarsi a designare tutto il tempo che corre tra i sedici e i ventiquattro anni all' incirca; ma è pur vero altresì che anche questo indizio ci conduce all' età dell'impero di Nerone. Che se veramente, secondo si suole credere, Quintiliano tornò insieme con Galba nella Spagna l' anno sessantunesimo dopo Cristo, dovremmo anche dire che la controversia a cui egli allude non fu dibattuta negli ultimi tempi della vita del filosofo.

Non meno sono varii i pareri intorno ad un altro punto, se cioè le nostre tragedie fossero composte per il teatro, o non piuttosto unicamente per la recitazione e la lettura. Questa seconda è l'opinione dei più, ma è pure a confessare che anche la prima può sostenersi con argomenti da non isprezzare trattandosi di cosa tanto incerta. Curiazio Materno, ci dicono, che compose le sue tragedie poco appresso, ai tempi di Domiziano, vediamo essersi contentato di leggerle egli stesso, mano mano che le veniva scrivendo, dinanzi a quella schiera di amici e di amanti delle lettere che soleva accorrere alle recitazioni dei poeti. Ma non iscordiamo che i tempi o poco o tanto potevano dirsi mutati; Domiziano non nutriva per il teatro quella passione che era invece stata ardente in Nerone. Non si può

certo trarre un argomento sicuro dal fatto che le tragedie di Seneca sono architettate in guisa da non richiedere nella rappresentazione più che tre attori; si può vedere in ciò una mera osservanza tradizionale delle antiche norme; tuttavia, se si considera quanto il nostro scrittore fosse trasportato dalla natura sua alle novità, si conchiuderà forse che il mantenimento di questa legge, incomoda senza dubbio e tale da nuocere all'effetto, non dovette essere senza qualche mira alla scena. Del resto rappresentate, non solo lette in pubblico, pende a credere il Welcker (1) anche le tragedie di Pomponio Secondo, di quel Pomponio che da Quintiliano abbiamo veduto essere stato in qualche modo competitore di Seneca in questo genere. Ma se anche la cosa stesse in altra maniera, converrebbe nondimeno giudicare di queste tragedie come se realmente fossero composte per il teatro; l'autore istesso ce ne dà il diritto con quella sua osservanza della legge dei tre attori; e se anche egli pretendesse negarcelo, noi ce lo prenderemmo di nostro pieno arbitrio, giacchè la forma dramatica è di sua natura vincolata alla scena poco meno che indissolubilmente.

È tradizione - non oso dire persuasione - tra i letterati che delle tragedie di Seneca la Medea sia la migliore. Io non so se l'origine di siffatto giudizio non risalga ad uomini eccellenti forse ad ogni altra cosa, ma non atti a giudicare di opere d'arte; ad ogni modo non parrà strano che preso da desiderio di esaminare ancor io in qual conto meritino di essere tenuti questi avanzi del teatro tragico latino, mi sia rivolto alla Medea anzichè ad altra delle sue sorelle; non già perchè qui possa valere assolutamente l' *ab uno disce omnes,* ma perchè volendo porre a fondamento del giudizio generale un esame particolareggiato, questo non sembra potersi volgere ragionevolmente ad altra fra le tragedie, che alla più celebrata. E a ciò si aggiunge una ragione ancor più grave: un'altra Medea ci ha tramandato l'antichità, ed una Medea che tien luogo cospicuo, non solo tra le opere di Euripide, ma in generale tra i monumenti del teatro greco. Però facilmente si vede quanto il confronto possa riu-

scire efficace per tenerci lontani da quell' arbitrio, che è il peggior scoglio contro cui soglia urtare chi giudica del bello o del brutto, e per dare una base ferma al nostro esame. Il quale a dir vero potrebbe riuscire più compiuto e pieno se oltre al drama di Euripide ci fossero pure rimaste le altre tragedie che nell'antichità ebbero ad argomento Medea; personaggio codesto siffattamente tragico, che fu preso a tema e da Neofrone, e da Euripide il giovane, Melantio, Diogene, Carchino tra i greci; da Ennio, da Ovidio e da Lucano tra i latini, per tacere di Materno e di Basso, che scrissero in un'età alcun poco posteriore a Seneca. Ma invece di deplorare ciò che è perduto senza remissione, rallegriamoci piuttosto di quanto ci è rimasto. L'opera di Ennio, a giudicare dai frammenti, era una traduzione alquanto libera di Euripide o poco più; delle altre Medee alcune, e forse appunto tra di esse quella celebratissima di Ovidio, dovevano trattare i fatti di Colchide, nè potrebbero giovare che a mostrarci in quali maniere differenti i varii poeti concepissero il nostro protagonista. La tragedia di Euripide invece sembra veramente il modello che Seneca tenne dinanzi agli occhi e prese ad imitare; però alla perdita di questa sola sarebbe scarso compenso la conservazione di tutte le altre. Il paragone sarà dunque fondamento al mio giudizio: ma mi converrà tenermi bene in guardia contro un pessimo vizio: non quando siasi discostato dal suo esemplare dovrò dar biasimo al poeta; sibbene se avrà imitato malamente, guasto l'intreccio, e più che mai se avrà operato in guisa da venir meno al maggiore tra gli uffici di un poeta tragico, il commovimento degli affetti.

Alcuni eruditi dei secoli scorsi, non contenti di magnificare la Medea di Seneca, non dubitarono di anteporla all'opera del gran tragico greco. Se costoro avessero ragione, noi avremmo qui sotto gli occhi il fenomeno più strano che si possa immaginare; converrebbe davvero gridare al miracolo se un imitatore, prosatore e filosofo anzichè poeta, nato e vissuto in un' età di decadenza e giudicato anzi egli stesso da un Quintiliano il

più pericoloso depravatore del gusto, avesse potuto produrre cosa da rivaleggiare non solo, ma da vincere l' opera di uno tra i maggiori tragici che mai siano stati, ed appunto un'opera che i greci stessi, creatori della tragedia, trovarono degna di altissime lodi. L' esame che stiamo per intraprendere metterà in chiaro da qual parte stia il vero: se il portento, per istrano che sia, apparirà reale, chineremo il capo e lo accetteremo noi pure cogli altri; ma se così non ci sembrasse, pregheremo allora codesti eruditi di godersi a loro senno il meraviglioso lavoro di Seneca, e noi, persuasi che la natura ci abbia regalata una testa guasta e incorreggibile, ci contenteremo di tenerci di pieno diritto ciò che essi rifiutano, l' opera meschina dell' infelice Euripide. Volendo adunque procedere con ordine comincierò dall' esporre in breve l' argomento in tutte quelle parti che sono comuni ai due tragici, riserbandomi di far rilevare più tardi in che mai l'uno si discosti dall'altro.

La scena è in Corinto, dove Giasone e Medea fuggiti da Iolco insieme con due figliuoli dopo l'atroce uccisione di Pelia, hanno trovato ospitalità presso il re Creonte. Ma ben poco vi dimorano tranquilli; poichè Giasone, acciecato da un funesto destino, s'induce a consentire ad un nuovo parentado con Creusa, (2) figliuola del suo ospite, e però a ripudiare la donna a cui deve la gloria e la vita. La misera adunque ci si mostra fino dal principio straziata dallo sdegno e dalla gelosia: e quasi ancora non basti, ecco che il re viene ad ordinarle che senza indugio abbandoni Corinto. Con simulate parole riesce alla donna di placare il tiranno e di ottenere il respiro d'un giorno: spazio breve, ma che pure a lei basta per vendicarsi atrocemente. Chè, dopo essere venuta a colloquio coll'infido marito e aver finto un animo tranquillo e rassegnato alla partenza, ella manda doni insidiosi alla sposa novella. Costei, colta all'inganno, muore divorata da fiamme inestinguibili, e trascina seco nella tomba anche il padre, che accorso per darle aiuto, non ha saputo rattenersi dall' abbracciarla un' ultima volta. I due cadaveri non hanno ancor acquietato il furore di Medea:

sgozzati i suoi stessi figliuoli e presi con sè i due corpi innocenti, ella fugge attraverso all'aria sopra un carro inviato dal Sole, progenitore della sua stirpe, e lascia Giasone in preda alla disperazione.

Comune dunque, come si vede, è l'argomento, e di Seneca convien dire, che non ebbe davvero a torturare la fantasia per ciò che spetta al soggetto. Non gliene moviamo rimproveri troppo acerbi; se le opere d' arte si volessero misurare alla stregua dell'invenzione e della novità, ci converrebbe stravolgere molti giudizi, cacciare nel fondo parecchi che hanno nome di sommi, e innalzare ai luoghi più cospicui non pochi di cui adesso s'ignora persino che abbiano mai vissuto. È quindi necessario uno studio più accurato; conviene rilevare partitamente le differenze, che io distinguerò a seconda che si riferiscono ai caratteri o all'azione, cominciando a discorrere delle prime, come di quelle che in questo caso mi sembrano più importanti a notare.

Tutte le diversità che riguardano i caratteri si possono dire originate da un'unica cagione: voglio dire dal modo differente di concepire e di rappresentare il personaggio di Medea, protagonista, anzi più ancora che protagonista del drama. Euripide, uomo dotato di una rara delicatezza di sentimento e di uno squisito senso estetico, notò che nel soggetto da lui preso a trattare assai poco importava l'intreccio, ed ogni cura doveva invece essere volta alle passioni di Medea. Pertanto non gli parve punto di commettere fallo lasciando fino dalle prime scene intravedere la catastrofe, e palesandone poi per bocca della donna tutto quanto l'ordine prima assai che fosse il momento di operare, nei versi 774 - 796. Ma i delitti nefandi che macchiavano la figliuola di Eeta avrebbero fatto di costei un oggetto di ribrezzo per gli spettatori se non si trovava modo di attenuare la colpa. Eschilo e Sofocle avrebbero ottenuto l'intento per mezzo di idee morali e religiose, ricorrendo cioè o all' ἀλάστωρ o al fato; Euripide all'incontro, sempre studioso di far discendere la tragedia dalle altezze dell' Olimpo e di raccostarla alla vita comune, si valse

di due passioni essenzialmente umane, l'amore e la gelosia. Con questo artificio egli riuscì a renderci Medea, non solo tollerabile, ma assai più degna di compassione che di odio. L'amore scusa le prime sue colpe, l'abbandono della patria e del padre, e l'orribile fine apprestata a Pelia; la gelosia allevia gli altri delitti, la terribile vendetta presa di Creonte e della rivale, e la stessa uccisione dei figliuoli innocenti. Certo non in ogni caso la gelosia e l'amore avrebbero potuto riuscire a conciliare gli spettatori alla colpevole; ma qui le condizioni erano singolari affatto; Medea, avverte non una sola volta il poeta, era nata e cresciuta in mezzo a genti barbare, tra le quali neppure si sapeva discernere dall'ingiusto il giusto (v.° 538). E alle note caratteristiche del suo popolo costei ne aggiungeva altre peculiari, che cospirano al medesimo fine. Euripide ci ha dipinto in lei uno di quei cuori ardenti, che agitati senza posa da un tumulto di passioni che non tollera freno, non conoscono vie di mezzo, ma bensì corrono sempre agli estremi e del bene e del male. Animi siffatti non rifuggono da nefandezza alcuna per giungere a possedere o per non perdere l'essere amato; l'amore per essi è vero e proprio furore, tanto più vicino all'odio quanto più è bollente; e in odio appunto può tramutarsi d'improvviso anche solo in grazia di un' offesa ben lieve. Ora nel caso nostro l'offesa non che lieve, era atroce; Giasone non rifuggiva dall'abbandonare al dispregio delle genti e agli strazii del rimorso colei che l'aveva campato dalla morte, che aveva posto in lui tutto il suo affetto, posposta all'amor suo ogni cosa più cara e più santa. Ciò tutto Euripide sa mettere in evidenza con un'arte siffattamente lontana da ogni artificio e con una conoscenza così profonda del cuore umano, da costringerci a guardare con un senso di compassione a certi nostri scrittori di tragedie e di drami. Nulla egli trascura che possa tornare opportuno al suo fine; le omissioni stesse divengono per lui un espediente efficace; chè dello smembramento di Absirto, che troppo ripugnava alla natura, non fa menzione di sorta, ed anche lo strazio di Pelia ricorda una volta sola, e ciò per bocca

di Medea, che lo rinfaccia al perfido Giasone (486 - 487). Però noi ci sentiamo mossi per la donna a quei medesimi sensi di viva pietà, da cui sono compresi e la nudrice, e il coro, ed Egeo.

Seneca invece ci rappresenta Medea quale era nota alle tradizioni più comuni, come una maga, una donna nefanda, una creatura pronta ad ogni scelleraggine, odiata ed abbominata da tutti. Tale si dice ella medesima, tale ce la dimostrano le parole del coro e di Creonte (v.° 45 - 50; 102 - 105; 190 - 191; 266 - 269; 361 - 364; 863 - 864). A questo modo un giuoco di casi esterni viene a prendere il luogo dell'intimo svolgimento e della lotta delle passioni, in cui poteva dirsi consistere tutto il drama di Euripide; e viene a prendere codesto luogo là dove è affatto incapace di mantenerlo, in un soggetto che non si può prestare al viluppo di un intreccio senza una completa trasformazione. Ma se così operando Seneca mi pare aver abbandonato il partito migliore per il peggiore, sarei nondimeno pronto all'indulgenza, se, postosi una volta su questa via, l'avesse percorsa da un capo all'altro senza titubanze e con una chiara coscienza di ciò che faceva. La sua Medea non potrebbe destare pietà; ma se non altro ci costringerebbe a inorridire. Il guaio si è che il poeta ha confuso i due tipi, e prestato illogicamente all'uno ciò che conveniva soltanto all'altro; di guisa che il carattere da lui rappresentato viene a contenere non poche contraddizioni, mal risponde alla natura, e riesce vago ed incerto per ognuno che legga od ascolti. Certo a voler trovare una scusa non si potrà cercarla altrove che nelle condizioni di quei tempi deplorevoli, nei quali in nessuno forse rimaneva quella purità di gusto e quella delicatezza di sentimenti, che erano assolutamente necessarii per intendere e appassionarsi al drama di Euripide. A muovere l'animo di gente avvezza alle lascivie dei pantomimi e alle sevizie dei combattimenti di fiere e di gladiatori non poteva valere un' azione pietosa; doveva dirsi assai se riusciva una tela di delitti. E se la cosa si considera sotto questo aspetto

si potrà concedere a Seneca un certo qual merito, e dire che egli seppe rattenersi a mezzo sopra uno sdrucciolo su cui lo spingeva la corruzione della sua età. Del resto stiracchiare queste scuse tanto da trasformarle in vere e proprie lodi, la è impresa che io non mi sento alcuna voglia di tentare. Alla fama del poeta provvederanno, se così loro piacerà, i suoi ammiratori.

Tutti gli altri personaggi sono subordinati per tal maniera a Medea, che ogni più lieve mutazione nel carattere di costei doveva di necessità produrre in essi il contraccolpo. Giasone, che nel drama di Euripide appare il vero colpevole, diviene in Seneca una creatura innocentissima: trasformazione, nonchè naturale, necessaria, se appena si considera che egli ci si rappresenta quasi come il contrapposto di Medea, e che appunto nella lotta di questi due personaggi sta tutto il drama. Egli è ben vero che mentre la donna tien fronte da sola a tutti i suoi nemici, dattorno al marito si schierano invece altri ausiliari; ma ciò non altera punto la natura delle cose. Comunque siasi, a me pare che il carattere di Giasone sia la più bella ed evidente riprova che tramutando Medea da un' infelice in una scellerata, Seneca aveva commesso un grave errore; giacchè ad ogni onesto ascoltatore la voce della coscienza doveva gridare imperiosamente che chi abbandonava una donna a cui era di ogni cosa debitore, lasciandola preda di una sorte infelicissima, non solo non meritava di essere chiamato eroe, ma quasi neppur uomo. Non isfuggì questa grave sconvenienza al poeta; però si diede a cercare un rimedio, e lo trovò peggiore forse del male. Suppose dunque che Giasone fosse costretto da Creonte a sposare la figlia con minaccie di morte. Lasciamo stare che a questo modo il conquistatore del vello d'oro ci si trasforma in un vigliacco; ma anche la maniera di operare del re di Corinto ci riesce quasi incomprensibile, poichè Giasone è povero, esule e privo di speranze di riacquistare il regno paterno. Seneca tuttavia avrebbe potuto, se fosse stato da tanto, riparare allo scompiglio; conveniva mostrarci Creusa dominata

da un amore ardente per l' ospite, sicchè il padre fosse condotto a voler ad ogni costo le nozze dall' affetto per la figlia sua. Ma codeste non erano mutazioni da potersi introdurre nella tragedia senza ricrearla da bel principio, e costituirne di nuovo un tutto organico che si svolgesse da nuovi semi. Una composizione dramatica ben concepita consta sempre di un concatenamento non interrotto di cause e di effetti: sottrarre una pietra val quanto far precipitare tutto l'edificio. E difatti la Medea del tragico latino può dirsi una vera rovina. Poichè Giasone opera contro sua voglia, costretto da una forza a cui non può resistere, l'odio furente della figliuola di Eeta contro di lui, indispensabile alla catastrofe, non trova più una ragione proporzionata. Ella stessa sa bene che Giasone la ripudia suo malgrado; però è perfino disposta a perdonargli l' abbandono; solo non lo sa scusare del non essere venuto a darle un estremo saluto (v. 418). Non curiamoci di dar suggerimenti alla donna e di farle avvertire che chi è costretto ad unirsi ad un' altra sposa potrà anche essere impedito colla violenza dall'abboccarsi con lei in un momento in cui la passione deve toccare il colmo: ma sia pur giusto il rimprovero; sarà esso mai cagione sufficiente di quello che poi consegue, delle tremende imprecazioni che Medea scaglia contro il marito, dell'uccidergli che ella fa la novella sposa ed il suocero, dello sgozzargli sotto gli occhi un figliuolo, prolungandone l' agonia per dare al padre più atroce tormento?

Creonte è a un dipresso il medesimo e in Euripide e in Seneca, se non che anche qui l'imitatore non ha saputo guardarsi dal guastare. Nella tragedia greca Creonte ha mille ragioni di cacciare da Corinto Medea; costei va pubblicamente minacciando e lui e la sua famiglia. Ma nel drama latino nè di minaccie nè di altra offesa non è cenno di sorta; sicchè l'esilio riesce una manifesta violazione del diritto di asilo e di ospitalità, che gli antichi osservavano sì gelosamente. E la violazione si fa tanto più grave in quanto Creonte determina dapprima di uccidere, non solo di cacciare la donna, e solo per le preghiere del genero si lascia smuovere dall'ingiusto e crudele partito.

La nudrice non poteva di certo divenire altra cosa nell'opera latina; eppure anche da lei si può scorgere con quanta ragione siavi stato chi preferiva Seneca ad Euripide. La figura è sempre quella medesima; ma nel poeta greco essa pare appena uscita dalle mani dell'artista, mirabile per delicatezza di contorni e per freschezza e vivacità di colorito; nel latino le linee riescono incerte, le tinte svanite, come di pittura che molti e molti anni ha bevuto il fumo e la polvere. Ma non poteva già conservarsi inalterato il coro, che le condizioni stesse dei teatri latini non permettevano di usare a quel modo come se n' erano serviti i poeti dramatici greci. Destinata infatti ad altro uso l'orchestra e tolte a questa guisa le danze corali, al coro non rimaneva altro ufficio che di venire tratto tratto sulla scena a intuonare o recitare un cantico, senza prender parte al dialogo. Ma anche in questa forma esso doveva necessariamente nella Medea tramutare i suoi sentimenti, dacchè era divenuto altra cosa il carattere del protagonista. Quindi ben lungi dal mostrarsi pieno di compassione per la donna infelice, prende qui le parti dei suoi persecutori, canta un imeneo per le nozze di Giasone e Creusa, e deplora altamente l' impresa degli Argonauti, per la quale una peste sì abbominevole è venuta a dimorare tra i Greci. In questa parte almeno convien dire che Seneca ha obbedito alla logica; nè sarebbe giusto il tacere che bene egli ha provveduto sostituendo al coro di donne, che s'aveva in Euripide, un coro d'uomini; poichè ad uomini soltanto potevano convenire i sentimenti che qui costituiscono la materia dei canti.

I giudizi speciali che sono venuto recando potranno essere errati; ma se in essi ci è qualche poco di verità, la somma totale non potrà essere ad ogni modo qualcosa che debba troppo piacere agli ammiratori di Seneca poeta e della Medea. Però del loro numero non mi sento oramai più disposto a diventare; i caratteri della tragedia latina mi paiono sbagliati, se li considero in sè medesimi, e più riprovevoli ancora, se confrontandoli col loro modello mi avveggo che sono sfiguramenti di esemplari no-

bilissimi. Ma in ogni composizione dramatica non s' hanno soltanto a considerare i singoli caratteri, sì ancora l' insieme che nasce dal loro accordo o disaccordo, e le successive loro manifestazioni nel tempo; parte codesta strettissimamente collegata colla prima, ma però più atta a servire di fondamento a un giudizio sicuro, come quella che ha ad oggetto ciò che si ode e si vede, non già tipi astratti che il critico si studia di ricostituire nella sua mente quali furono concepiti dall'autore, ma che al pubblico volgare sfuggono assai spesso. Io mi pongo dunque tra il pubblico, e immagino di aver ascoltato da un capo all'altro la Medea. Nè a dir vero ho bisogno per questo di uno sforzo troppo grande, giacchè parecchie letture attente e non interrotte possono bene dar modo a portare un giudizio quanto forse certe ascoltazioni sbadate e frammezzate da ciarle, che a non pochi critici da giornale bastano per dichiarare ogni nuovo lavoro una meraviglia o un' infamia. Se dunque giunto alla fine della rappresentazione io prendo a interrogare me stesso, confesso che mi trovo lì lì per dubitare se a ciò che ho ascoltato si convenga nel senso vero della parola il nome di tragedia. Io ho bene udito parecchie scene che si tenevano dietro l'una all'altra, ma non ho saputo afferrare un filo che mi guidasse dal principio alla fine, dandomi ragione di ogni singola parte. La colpa sarà forse tutta mia, s' intende; ma potrebbe anche essere del poeta; ed anzi io quasi inchino a credere che propriamente sia sua. Qui a me non pare che cosa nasca da cosa; lo scrittore mi sembra aver fatto a un modo piuttosto che all' altro, ora perchè così aveva fatto Euripide, ora perchè così gli è garbato. Si confronti di grazia la Medea greca, e mi si dica se non è un gruppo di Prassitele, posto accanto a un bassorilievo di una tomba cristiana: in Euripide ogni scena, ogni pensiero, ogni parola è coordinato a un disegno generale, ottimamente concepito e meditato, e le membra sparse mi si ricompongono senza sforzo nell' unità di un corpo perfetto. Però mentre per la tragedia greca la mia attenzione si desta alle prime parole e va cre-

scendo grado grado fino alla catastrofe, per la latina io duro gran fatica a tener dietro all'azione, e quando mi trovo giunto al termine, a mala pena so richiamare alla memoria la via seguita dallo scrittore per trascinarsi in qualche modo alla sua meta. E di ciò la ragione non istà solo nel difetto di coerenza tra le varie parti; conviene ancora attribuirla a qualcosa di più profondo ed efficace. Nel drama greco io sento cogli attori che stanno sulla scena e con loro partecipo ad ogni affetto, nella tragedia latina all'incontro non trovo nessuno di cui possa abbracciare le parti, e per il quale m' abbia a dolere o a rallegrare. Infatti Medea mi è dipinta con colori cupi e col manifesto intendimento di renderla odiosa; Creonte e Giasone nell'intimo del mio cuore io li giudico più colpevoli della donna stessa; coro e nudrice sono personaggi secondarii affatto, e dei quali poco o nulla m'importa. Però io mi tengo estraneo a quanto accade sotto i miei occhi, e qualunque cosa avvenga, non mi lascio atterrire nè commuovere. D'altra parte i sentimenti posti in giuoco da Seneca non sono già passioni schiettamente umane, quali io veggo in Euripide, ma mi appaiono vere esagerazioni fondate meramente nel gusto corrotto dello scrittore e nei guasti costumi del suo tempo. I personaggi delle età eroiche dovranno certamente essere rappresentati dall'arte come uomini ingigantiti, più vigorosi, più appassionati, più crudeli di noi tardi rampolli di una razza che dicono infiacchita; ma non già sarà lecito nè allo scultore nè al poeta di uscire nel falso e di scambiare per grandezza l'esagerazione. Ora se v'era tragedia che richiedesse somma perizia e studio nella pittura degli affetti e dei sentimenti, questa era appunto la Medea: argomento poverissimo di azione, giacchè non ci rappresenta altro se non la catastrofe di una serie di casi che si suppongono già accaduti. Euripide sembra averlo scelto deliberatamente, e concepito com' egli ha fatto, affinchè i viluppi esteriori non nuocessero alla passione dell' animo; è dunque, per dir così, l'opera sua un drama intimo, uno studio psicologico, condotto con meravigliosa conoscenza del cuore umano.

Ma Seneca, che fors' anco in grazia del suo stoicismo non seppe o non potè concepire a questo modo il soggetto, abbandonata la storia della passione di Medea, doveva immaginare una tela intieramente diversa. Ciò egli non ha fatto nè punto nè poco, e però volendo pur dare alla tragedia una lunghezza conveniente, la impinguò di inutili ciancie, le quali di necessità raffreddano, se non agghiacciano del tutto, l'animo degli ascoltatori, posto che abbia potuto riscaldarsi qualche poco. Fino a qual segno giunga questo difetto, lo dica l' evidenza dei numeri: su 1035 versi, chè tanti ne contiene il drama, quattrocento novantuno, ossia poco meno della metà, potrebbero togliersi senza danno, anzi con molto vantaggio per il buon andamento dell'azione. E in questa somma io non comprendo già versi spigolati qua e là, sibbene unicamente scene intere e canti corali (3). Si osserverà che al medesimo modo si potrebbero recidere anche dai capolavori greci non pochi cori, senza che il lettore se ne avvedesse. Senza che se ne avvedesse, è vero; ma diremo noi senza danno? Questi di Seneca non troppo bene si collegano colle altre parti, e ad altro oramai non servono fuorchè a dividere in cinque atti la tragedia, in guisa da renderla conforme al costume latino, segnalato, piuttosto che prescritto, da Orazio:

Nec minor, neu sit quinto productior actu:
Fabula quæ posci vult et spectata reponi.

La brevità potrebbe farli scusare; ma dugento sessantadue versi, ossia una quarta parte della somma complessiva, assegnati a chi si mantiene estraneo all'azione e al dialogo, pajono davvero un po' troppo. Però io reputo questi cori uno dei gravi difetti della Medea, sebbene considerati per sè medesimi siano forse a dire le parti migliori della tragedia.

Ma più inutile assai dei cori è certo quella scena tra Medea e la Nudrice, che dal v. 382 giunge fino al v. 433; poco ci vuole difatti a riconoscere in essa una mera ripetizione d'una scena del secondo atto (v. 115 - 178). E non troppo più opportuni mi paiono i duecento trentotto versi di cui si com-

pone l'atto quarto, dove altro non si rappresenta e descrive che gl'incantamenti usati da Medea per apparecchiare il velo fatale e il diadema per la rivale abborrita. Questa parte consta di due scene; nella prima narra la Nudrice gli apparecchi che si vanno facendo dalla sua signora; nella seconda costei invoca sotto i nostri occhi gli dei dell'Averno, e sagrifica ad Ecate. Certo siffatta rappresentazione è meritevole di studio, e può tornar utile alla conoscenza delle superstizioni antiche; ma quand'anche non fosse di una prolissità più che viziosa e non apparisse gonfia di vento, quand'anche si potesse lodare come cosa perfetta, inimitabile, ci costringerebbe a ricantare a Seneca l'*et fortasse cupressum* con ciò che segue, e a dirgli chiaro e tondo *non erat hic locus*. Poteva difatti trovarsi collocazione meno opportuna per scene descrittive di questa fatta che là dove la catastrofe è imminente, e gli occhi e l'animo degli spettatori dovrebbero essere tutti intenti ad essa, e ad essa soltanto? Se anche in ciò avrò torto mi consolerò facilmente avendo torto in compagnia di Euripide; il quale, non che dilungarsi nella descrizione delle malìe, non ne aveva neppure fatto parola. Ma chi affermasse che tutta la colpa di questa giunta si debba attribuire a Seneca, asserirebbe più di ciò che potrebbe provare, poichè forse essa era già in qualcuna delle tante Medee scritte avanti di lui, e per noi perdute. Che se il gran colpevole è propriamente il nostro poeta, non ci piglieremo a scusarlo, no, in nessun modo; ma tuttavia gli concederemo facoltà di esporre le occasioni che lo indussero a peccare: in primo luogo l'aver preso a rappresentare più che altro la Medea fattucchiera delle tradizioni comuni; in secondo luogo il favore che godevano nei tempi suoi le arti magiche e gl'incantatori. Però, se la violazione dell'arte rimane ugualmente riprovevole e grave, la colpa morale del peccatore si può considerare di non poco più lieve.

Ancora non mi sembra da tacere che Euripide, seguitando un costume che quasi può dirsi legge della tragedia greca, ha fatto in guisa che il suo drama avesse termine con una specie di

acquietamento morale, che valesse a ridare la calma agli spettatori. Le colpe di Giasone destano uno sregolato tumultuare di passioni nella donna tradita; le passioni conducono costei ai delitti più nefandi; ma alla loro volta i delitti dovranno essere espiati con tormenti, che ci si lasciano intravedere chiaramente. Infatti Medea, la quale sfugge alla vendetta degli uomini, reca entro di sè medesima la pena delle sue colpe detestabili nell' acerbo dolore che le cagionerà il vivere priva dei figli, e nel rimorso dell' averli trucidati ella stessa. Ciò scorgiamo manifesto da quelle parole che va pronunciando, allorchè delibera in suo cuore la feroce uccisione:

τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτὴν δὶς τόσα κτᾶσθαι κακά;

Quanto ai miseri e innocenti fanciulli, sagrifici solenni e feste sacre, da rinnovarsi in perpetuo, saranno istituiti ad espiarne la morte (1381 - 83). Giasone infine, che è il vero colpevole, è punito bastevolmente dalla perdita della sposa, del suocero, dei figli, e più che tutto dal rimorso che egli stesso fu cagione di tutti questi mali. Ma in Seneca ogni cosa mette capo a un disordine morale, che lascia nell'animo dello spettatore un senso di disgusto e lo spinge a maledire come vocaboli vani e la virtù e la giustizia. Medea, la maga, la scellerata, parte superba ed invitta; la morte dei figliuoli rimane inespiata; Giasone, qui puro di ogni macchia, resta solo a sopportare tutto il peso di queste tremende sciagure.

A queste osservazioni generali mi par bene ricollegarne altre più speciali, le quali servano loro come di riprova, mostrandoci se veramente Seneca avesse o no un chiaro concetto di ciò che si richiedeva da un poeta tragico. Il raffronto con Euripide anche qui mi serve ottimamente di guida, e comincia dal costringermi a rilevare come lo scrittore latino, a differenza del greco, dia principio al drama con un soliloquio di Medea, la quale invoca la vendetta degli dei celesti e infernali sul capo dei suoi persecutori. Che in molti casi il protagonista possa e debba venire introdotto fino dalla prima scena, sono più che

disposto ad ammettere; il più delle volte sarà tuttavia miglior partito ritardare di qualche poco il suo apparire, affine di predisporre gli spettatori. E ciò che il più delle volte deve dirsi il meglio, nella tragedia nostra era vera e propria necessità, poichè qui la passione di Medea non si viene destando e accendendo poco a poco in grazia dei casi che si vanno svolgendo, ma già dal principio ha raggiunto il segno di un vero e proprio furore. Più che mai poi doveva risparmiare sulle prime ai suoi uditori lo spettacolo della donna furente Seneca, che aveva voluto rappresentarla come un essere abbominevole, e tale da eccitare un senso di orrore e di ribrezzo. Ed ecco che all'incontro Euripide, per il quale quest'ultima ragione non valeva, ma che meravigliosamente aveva saputo intuire la natura singolarissima del suo personaggio, manda innanzi alcune scene, che preparino gli animi di coloro che stanno a vedere. Questi cominciano a sentirsi commossi, e a compiangere profondamente la misera condizione della donna tradita, per le parole della nudrice, poi del coro, quindi del pedagogo, e a fatica frenano le lagrime quando aggiunge forza alla commozione il contrasto dei due fanciulli innocenti, che inconsapevoli di ogni cosa tornano lieti dai loro trastulli. E da queste misere creature Seneca ha trascurato anche più oltre, e in cosa di maggior rilievo, di cavare il partito che aveva saputo trarne il poeta greco. Questi dall'esilio a cui insieme colla madre fa condannare anche i due fanciulletti, sa ricavare per Medea un ottimo pretesto d' inviare i doni fatali alla nuova sposa, nemica sì alla rivale, ma compassionevole di cuore; giacchè la donna tradita appunto finge di volere collo splendido diadema e col velo ottenere ai due innocenti la facoltà di restare, e con ciò rimuove ogni sospetto. Ma Seneca tronca egli medesimo senza pure accorgersene i fili della trama; l'esilio è pure in lui, ma ecco che fino dal primo colloquio con Creonte Medea chiede, e senza difficoltà riesce ad ottenere, che le due creature possano rimanersi in Corinto, dove anzi il re stesso promette di averli in luogo di figli. Tanta arrendevolezza è strana e difficile a

spiegare, se si considera qual odio implacabile Creonte senta per la donna; ma peggio ancora si è che a questo modo l'invio dei doni accade senza ragione di sorta, sicchè non si sa poi intendere come Creusa e chi le sta dattorno accettino, senza pur sospettare, i presenti della reietta consorte, della snaturata sorella, della scellerata incantatrice, di colei che con sue arti ha fatto strazio di Pelia, insomma di una Medea.

Nè meno riprovevole mi pare la scena in cui Medea viene a colloquio con Giasone. Essa nasce dall'accoppiamento di due scene disparate della tragedia greca; nella prima la donna vomitava tutto il suo sdegno contro il marito infido, che si partiva da ultimo chiamando gli dei a testimoni del suo operare; nella seconda, dopo aver ricevuto da Egeo solenne promessa di asilo, Medea si fingeva ravveduta, e stretta con Giasone una pace menzognera, faceva sì che questi cooperasse alla vendetta, muovendo egli stesso la sposa novella ad accettare i doni fatali. Ora Seneca, che pensò bene di togliere di mezzo Egeo e le promesse sue, credette poter congiungere in una sola le due scene, e non s'avvide come a questo modo si producesse un miscuglio repugnante, una confusione, non già una fusione. Chè se in sulle prime male si riesce ad intendere l'ira furibonda della donna, la quale sa pure come Giasone ceda alla violenza non potendo altro fare, peggio ancora si comprende poco dopo l'improvviso suo studio di rifarselo amico. Però è impossibile scorgere come mai il poeta si conducesse a comporre una scena siffatta, se non si ha presente alla memoria la tela di Euripide. E un' altra colpa ancora s' aggrava sul capo di questa misera scena, per difetto dell' autore, che non ha saputo concepire colla sua mente tutta la favola, ma ne ha lavorato una ad una le parti poco curando l'insieme. La colpa sta in una contraddizione facile a rilevarsi tra ciò che qui si dice e ciò che poi accade sul finire della tragedia. Mentre qui Giasone, non contento di mostrarsi addolorato che la forza altrui lo costringa a violare la fede giurata, giunge fino a dichiararsi disposto a lasciare che Medea venga colla rivale a una lotta, di cui dovrà

egli esser premio (511 - 519), al termine poi del drama lo vediamo accorrere con una schiera d' armati, sitibondo del sangue della donna, per fare le vendette di Creonte e Creusa. Certo i modi tenuti da Medea per sopraffare i nemici dovevano destare in lui orrore; ma egli ben sapeva anche innanzi chi fosse costei; e se un tempo non aveva impedito che le membra sparse di Absirto servissero a rattenere chi li inseguiva fuggenti, se più tardi egli stesso per vendicarsi si era giovato delle sue arti nefande, non doveva adesso d' un tratto farsi tutt' altro uomo.

Ma Seneca, che ha introdotto nell'opera sua parti che punto non giovano allo sviluppo dell' azione, ed anzi nuocono non poco distraendo l'interesse, non si è poi contentato di rendere in apparenza più semplice la tela con una mischianza di scene che potrebbesi rassomigliare alle *contaminationes* degli antichi comici ed in particolare di Terenzio: egli ha omesso senz'altro due personaggi, Egeo e il pedagogo. Neppure di ciò gli saprei dar lode; questi personaggi non erano necessarii, no certo, ma nondimeno giovavano non poco alla perfezione del drama. Egeo soprattutto, che sopraggiunge a caso trovandosi in via per recarsi a Trezene, allorchè Medea non sa come possa, senza precipitare sè medesima, valersi per le sue vendette del giorno d' indugio che le è stato concesso, serve ottimamente a togliere le titubanze e ad accelerare la catastrofe. Che rassicurata dalle parole di Egeo, e certa oramai di trovare un ricovero in Atene, la donna lasci libero il freno all' odio e alla passione e più non tema di nulla, par naturale ad ognuno che ascolti il drama di Euripide; se però Seneca credette di recidere inutili frondi tralasciando ciò che si riferiva a questo personaggio, oso dire senza titubanze che si è ingannato di assai. Forse avrà avuto ragioni peculiari, che non so bene vedere. Piuttosto veggo quelle che lo indussero a non curare del precetto oraziano

Ne pueros coram populo Medea trucidet,

e però non mi sento alcuna voglia di gridargli per questo la

croce addosso. I costumi dei suoi tempi erano inferociti; però chiunque volesse in qualche modo scuotere l'animo degli uditori e degli spettatori, non doveva rifuggire neppure da quelle immanità che nell'età di Augusto potevano ancora destare orrore in una parte non piccola del pubblico.

Tutte queste pecche potranno essere vere, o fors' anche apparenti; certo prima di tirare la somma dei miei giudizi a me conviene indugiare qualche poco ancora. Caratteri ed azione costituiscono, è vero, la parte sostanziale di ogni opera dramatica; ma nondimeno v' hanno pur molte e tragedie e commedie che difettosissime e in quelli e in queste, riescono a reggersi e a godere per lungo tempo le grazie del pubblico. A quel modo che il colorito fa non di rado che la folla si fermi dinanzi a pitture riprovevoli per composizione e disegno, così è frequentissimo il caso che la forma sia unica cagione di fortuna per certe opere letterarie. Anche sotto questo aspetto sarà dunque da considerare almeno un momento la Medea latina.

Nessuno può dubitare che tra i principii supremi del bello artistico sia da porre l'armonia. Essa potrà, a mio giudizio, essere di tre specie, a seconda che si considera nel contenuto, nella forma, o nei rapporti dell' uno coll' altra. E qui oramai mi do a credere di aver trovato finalmente il modo di lodare anche l'opera di Seneca: ai difetti interni io veggo corrispondere perfettamente gli esterni. Ma ecco che anche questa fonte mi si dissecca prima che abbia potuto attingervi. L'armonia, osserva taluno, non è possibile se non là dove è proporzione e bellezza. Io vorrei pur contrastare e sottoporre a un esame rigoroso la questione; ma poi ricordando che, per quanto mi dolga il trovare la bellezza scompagnata dall'ingegno o l'ingegno dalla bellezza, pure preferisco una donna bellissima e sciocchissima ad un'altra sciocchissima e insieme orrida a vedere, confesso che il mio contradittore non ha forse torto e mi rassegno a proseguire le lodi della Medea presso a poco nel metro in cui le ho avute a cantare fin qui. Non mi vale dunque osservare che alla povertà della trama corrisponde la povertà dei

pensieri che la rivestono; volere o no, bisogna che anche qui dentro io ravvisi una colpa invece di un pregio. E in verità il pensiero è propriamente povero; cerca bene l'autore di palliare codesta miseria, ma la sua è vana fatica. Però ricorre non di rado a luoghi comuni; così e nel primo soliloquio di Medea e nei canti corali, e particolarmente poi nell'atto quarto, si compiace di enumerazioni non brevi di divinità, d'uomini o d'altro ancora, che allungano qualche poco le scene, ma non le arricchiscono di certo. Anche la dialettica non è quale potremmo sperarla da un filosofo; mentre la tragedia greca sa congiungere meravigliosamente colla potenza degli affetti l'efficacia degli argomenti, qui l'autore, che come già ebbi a dire e a ridire non ci commuove, non riesce neppure a persuaderci con ragioni che parlino all'intelletto. Con ciò mi trovo già aver significato che neppure il dialogo è trattato con garbo e vigorìa. Falsando la natura della dramatica Seneca concede ben poca parte a questa forma di discorso, ed anche là dove l'adopera se ne vale da retore di cattiva scuola, e più che altro si mostra studioso di antitesi e di concettini. Un diverbio tra Medea e la Nutrice può mostrare se io dica vero:

164 *Nutr.* Abiere Colchi; coniugis nulla est fides
Nihilque superest opibus e tantis tibi.
Med. Medea superest; hic mare et terras vides,
Ferrumque et ignes et deos et fulmina.
Nutr. Rex est timendus. *Med.* Rex meus fuerat pater.
Nutr. Non metuis arma? *Med.* Sint licet terra edita.
Nutr. Moriere. *M.* Cupio. *N.* Profuge! *M.* Pœnituit fugæ.
Medea fugiam? *Nutr.* Mater es. *Med.* Cui sim vides.

Dialoghi di questa fatta sono un vero cumulo di sofismi; per istudio di mettere sulla bocca degl' interlocutori risposte brevi e che paiano colpire come dardi nel segno, si arrecano in luogo di ragioni fatti apparentemente analoghi, ma che in sostanza non hanno nulla che fare. Qui adunque e forma e sostanza sono falsi del pari; altrove invece un'idea non falsa in sè medesima diviene viziosissima nella sua espressione concettosa. Tali sono per es. queste parole di Medea:

935. Ira discessit loco
Materque tota coniuge expulsa redit.

In uno stile di cotal fatta non dovremo certo stupire se ci accadrà d'incontrarci in futilissimi giuochi di parole, anche là dove il senso richiedeva più che mai serietà e gravità. Non so a chi possa piacere il sentir dire a Medea:

v. 25 . . . . Parta, iam parta ultio est,
Peperi.

Che una madre, nel momento in cui medita di vendicarsi trucidando i suoi proprii figli, possa pensare a baloccarsi col doppio significato del verbo *parere*, è cosa in verità di cui non saprei pensare la più sconvenevole. Ma che importa di ciò al poeta, se in questo modo gli riesce di produrre un certo quale bagliore? Pertanto appetto a questa enormità quasi non ci par nulla se in un luogo egli non dubita di chiamar Bacco « proles fulminis improbi. »

Difetti di questo genere sogliono generalmente essere accompagnati da un altro vizio non meno grave: dalla gonfiezza. E gonfio è davvero lo stile di Seneca, nè forse si trova altra pecca che tutto lo corrompa al pari di questa. Già il breve tratto di dialogo citato or ora potrebbe servire di esempio; tuttavia aggiungerò pochi altri versi:

45 . . . . Effera, ignota, horrida,
Tremenda cœlo pariter ac terris mala
Mens intus agitat, vulnera et cædem et vagum
Funus per artus.

E poichè al pari delle virtù anche i vizi s' intrecciano e si collegano in guisa da non potersi disgiungere nettamente, così alla povertà del pensiero da un lato, dall'altro alla gonfiezza dell'espressione, va riferito il vezzo di ripetere più volte in varie forme un medesimo pensiero. Basti un esempio:

966 Quonam ista tendit turba furiarum inpotens?
Quem quærit? aut quo flammeos ictus parat?
Aut cui cruentas agmen infernum faces
Intentat?

Tutto ciò a me sembra vizio e gravissimo vizio; eppure io non dubito che appunto questo falso luccicore di forma, questa gonfiezza di stile, siano state sole ed uniche cause dell'ammirazione che la Medea potè raccogliere da molti. Abbagliati dall'apparente splendore questi non curarono di accostarsi; però non s'avvidero che quelle splendide vesti erano ciarpe da teatro e che al disotto nascondevano un corpo tutto piagato, e tale da muovere propriamente a pietà. Non già che nella Medea non sia pure qualche pregio; ma i pregi sono per lo più di cotal fatta che noi, non che sentircene presi, appena li avvertiamo. Il verso è per solito scorrevole e ben congegnato; ma ciò non costituisce tanto una bellezza, quanto sarebbe vizio il contrario. Così la lingua è a dir buona nel complesso, sebbene, badando alle singole frasi ne siano parecchie a cui è necessario trovar scusa nei tempi.

Caratteri adunque, azione, stile e pensieri, non mi paiono tali nella Medea che noi li abbiamo ad ammirare. Se non che i gusti sono varii, e come c'è chi preferisce il tamburo e le campane alle melodie del Bellini, non è troppo a stupire che siavi pure chi Seneca prepone ad Euripide. Solo è ad osservare che questi fenomeni cadono più che altro nel dominio delle infermità umane, le quali pur troppo travagliano le menti più assai che i corpi. E forse frutto d'infermità saranno anche tutte queste mie osservazioni, quantunque all'esame e al raffronto delle due tragedie io mi sia accostato senza pregiudizi, di sorta e con un desiderio sincero di conoscere il vero e null'altro. Però la contemplazione di tutte queste, che a me paiono bruttezze, ha poco a poco fatto nascere nell'animo mio un desiderio che tiene assai del barbarico; io quasi vorrei che, poichè non ci dovevano giungere i monumenti più pregievoli del teatro tragico latino, anche questi frutti infelici di un'età guasta fossero stati ingoiati dal tempo. Che a qualcosa abbiano giovato, io non so: ma certo sono riuscite di grave danno alle nostre lettere, e imitate per lungo tempo a preferenza dei modelli greci, hanno perpetuato stolti pregiudizi e impedito che l'Italia

potesse per secoli vantare tragedie degne veramente di lei e dell'arte. Ma oramai ci è lecito aver fede nel futuro: se i tempi del nostro servaggio non seppero spingere gli sguardi oltre a queste meschine imitazioni, nate nell'età della schiavitù, è a sperare che rifatti liberi ci volgeremo con ardore allo studio di quelle opere stupende che dovettero la vita alla libertà ateniese, non già per rifarci di nuovo servili imitatori, ma per imparare una volta in qual modo dobbiamo e possiamo riuscire convenevolmente originali.

CIANCIE ORAZIANE

Od. I, 4, 16.

Iam te premet nox fabulaeque Manes
Et domus exilis Plutonia.

Non è del *fabulae* che io intendo qui di parlare. Ne discorrerei ben volentieri, se non mi paresse che questa voce fosse già stata bene intesa da parecchi commentatori, e che chi persiste a interpretarla a sproposito e ad almanaccarci sopra appartenga alla generazione di coloro, che non solo non sanno ritrovare il vero, ma nemmeno hanno la facoltà di discernerlo dal falso, quando già altri l'ha tratto fuori dalle tenebre. Io voglio invece dire di qualche cosa di cui non discorrono gl'interpreti, e che pure non mi sembra meritevole di tanta trascuranza.

Io trovo qui enumerate tre sorta di enti: *nox*, *Manes*, *domus*. Or bene, si domanda se queste tre specie stanno ciascuna da sè, o se invece si raggruppino in due soli generi: se in altri termini l' *oratio* sia *trimembris* o *bimembris*. Chi giudicasse

stolida, o almeno inutile e vana siffatta questione, mostrerebbe di non avere veduto molto addentro nell'organismo del periodo latino. I più dei commentatori hanno qui scorto una triplice enumerazione e niente più; ciò appare dalle virgole che essi pongono dopo *nox* non meno che dopo *Manes*. Solo il Nauck, tra quelli che io ho confrontato, interpunge solamente in questo secondo luogo; e a questo modo sembra dare a conoscere che per lui i due sostantivi del primo verso costituiscono un unico membro: ma nelle note egli non ha punto spiegato il suo concetto. Però io posso esaminare la cosa in sè stessa, senza curarmi di sostenere una polemica contro chicchessia.

Le idee adunque che qui si hanno a collegare sono tre, e due le congiunzioni copulative. Per noi italiani una sola basterebbe, ma non per questo c' è a prendere meraviglia: è noto abbastanza che là dove i latini pongono in ischiera più che due sostantivi, o sogliono costituirne un asindeto, o un polisindeto. Ma la meraviglia comincia se volgiamo l' attenzione alla specie di queste particelle congiuntive; non sono già esse uguali; la prima è un *que*, la seconda un *et*. Che se ne ha a conchiudere? — Che qui non è più possibile vedere una semplice addizione di tre membri distinti (a + b + c). Con un - *que*...*et* è più che lecito, a imitazione specialmente del greco, di collegare due soli sostantivi; ma non può già essere permesso di preporne a questi un terzo pari di grado agli altri due. Bisognerà dunque scompartire le tre idee in due membri, dei quali l'uno venga ad essere duplice. Resta per altro a vedere se la doppiezza s'abbia col Nauck a concedere al primo, o invece al secondo; se convenga dire *nox Manesque - et domus*, oppure *nox - Manesque et domus*. Per me la soluzione non è punto dubbia: bisogna proprio, mi pare, appigliarsi a quest'ultimo partito anzichè all'altro, che forse alla prima potrà sembrare preferibile. Le ragioni sono due: le relazioni della notte coi Mani sono buje quanto la notte stessa, ma all'incontro Mani e Averno si possono proprio dire pane e cacio. Altro argomento: se il primo membro fosse stato doppio, e delle due

parti per di più la seconda un plurale, il verbo non potrebbe trovarsi in singolare: non si sarebbe dovuto dir *premet*, ma *prement*.

Ma come va che il *que* faccia ufficio di congiunzione principale, collegando i due membri, l'*et* di secondaria? Certo non è questo il solo luogo dove ciò avvenga in Orazio; tuttavia è innegabile che la congiunzione copulativa enclitica non suole avere in sè una gran forza, sicchè generalmente non le è assegnata altra cura che di aggiungere ciò che appartiene, assomiglia, o si viene a ricavare da quanto antecede. A questa considerazione soggiungiamone un'altra: il verbo *premet* si attaglia alla voce *nox*, ma non già al *Manes*, tantochè gli illustratori sono costretti a dire che qui noi abbiamo uno *zeugma*, ossia un aggiogamento. Combinando insieme le due osservazioni, ecco che cosa io mi trovo condotto ad indurne: il *Manes* e il *domus* rispetto a *nox* non sono già concetti al tutto diversi e nuovi: essi ne sono come a dire l'emanazione, la spiegazione, la determinazione più esatta; quell'idea che il poeta ha prima espresso in generale, ora viene a meglio specificarsi con altre idee, che rispetto alla prima costituiscono quasi un'apposizione partitiva.

Se questo mio ragionamento non è un sogno, oltre a un concetto più chiaro delle parole di Orazio, c'è dunque a ricavarne anche un altro frutto: ogni meraviglia per quel *premet* e per il così detto *zeugma* deve ragionevolmente cessare. Di più, se per il poeta latino la voce *nox* è determinata dal *fabulaeque Manes et domus Plutonia*, per noi alla sua volta il *fabulaeque Manes* riceve luce - passi il bisticcio involontario - dal *nox*, dalla notte.

Od. I, 9, 21.

Nunc et latentis proditor intimo
Gratus puellæ risus ab angulo,
Pignusque dereptum lacertis
Aut digito male pertinaci.

Se la fanciulla si è fatta giuoco del poeta, costringendolo a cercare un pezzo avanti che il riso traditore la scoprisse, alla sua volta il poeta non s'è trastullato meno coi suoi commentatori, i quali, guarda di qua guarda di là, ancora non sono ben riusciti ad afferrare con certezza tutto il significato del luogo. Non già che il senso in complesso non sia più che chiaro; ma quel *male* apposto a *pertinaci* dà luogo a interpretazioni varie, il che val proprio quanto dire che nessuno può presumere di averlo bene inteso. Parecchi, anzi i più, intendono *non admodum*: ma con ragione si oppongono il Bentley tra i vecchi, il Nauck tra i recenti. Il *male*, difatti, acquista, pare a me, codesto significato quando si trova congiunto con aggettivi che esprimono qualità positive, buone, virtuose; *male sanus*, *male fidus*, ecc. si possono spiegare all'ingrosso con un *parum sanus*, *parum fidus*. Che questo mio modo di vedere non sia falso, mi sembra appaia dal caso contrario: congiungiamo *male* con un vocabolo che esprima qualcosa di negativo, di vizioso, di malvagio, e tosto invece che a scemare servirà ad accrescere: *rauci male* (Or. Sat. I, 4, 66), *male metuo* (Ter. Hec. III, 2, 2), *male oderit* (Cic. ad Att. XIV, 1) dicono più che il semplice *rauci*, *metuo*, *oderit*. Per veder dunque se *male* stia piuttosto ad accrescere o a diminuire, significhi *admodum* o *parum*, conviene guardare alla parola a cui viene riferito; o per esprimermi più esattamente, *male* non muta mai di valore e sempre serve a peggiorare; ma il peggioramento di un'idea già cattiva è di necessità qualcosa di ancor più tristo; il peggioramento di una qualità buona si converte in una diminuzione di bontà.

Questo che s'è detto in generale vediamo di applicarlo al caso nostro. Il *pertinaci*, che Orazio ha dato compagno a quel

tristaccio d'un *male*, è un galantuomo o un furfante? Il signorino, a dir vero, non suol essere nè carne nè pesce; fa due parti in commedia, e spesso nella chiesa lo si vede

Co' santi, ed in taverna co' ghiottoni.

In questo luogo tuttavia, se ben si guarda, sta a designare un vizio; un viziuccio di quelli che gli amanti hanno cari nelle loro innamorate più forse che le virtù: un'ostinazione, una resistenza, che rende meglio gradita la vittoria.

Ciò posto, bisognerà accostarci all'opinione di chi trova nel *male* un rinforzo alla voce che segue. Ma si badi: dico accostarsi nel suo significato proprio e legittimo; io mi faccio vicino al parere di questi signori, ma non m'accomodo a gittargli le braccia al collo. Il Bentley, che spiega *male pertinax* « *qui simulat se pertinacem esse et tamen pertinaciam suam expugnari cupit,* » ed espressamente dichiara « *non est parum pertinax, ut vulgo exponunt,* » sembrerebbe alla prima da porre nella categoria dei positivisti. Ma se poi ci facciamo a considerare meglio come mai egli sia giunto alla sua interpretazione, vediamo che ha dovuto dare al *male* il senso di un *simulate*, e che però ci ha veduto una limitazione, anzichè un rincalzo del *pertinaci.* Io non mi metterò dunque dalla parte sua, non solo in grazia delle cose dette, ma perchè l'avverbio *male* non mi pare che tolleri una spiegazione siffatta. Il dotto commentatore fa dire alle parole di Orazio più di ciò che esse vogliano esprimere. Un vero e proprio rinforzo dell'aggettivo trova invece nel *male* il Nauck, il quale spiega, *tristamente*, cioè *ostinatamente resistendo* (4), ossia *qui est præfracte et obstinate pertinax.* Con ciò egli mi pare avvicinarsi più d'ogni altro al vero; ma se non m'inganno egli rende i contorni, non le ombreggiature delle parole latine. Però alla sua e alle altrui io ardisco contrapporre un' interpretazione mia.

Hanno ben còlto i commentatori il significato di tutta la strofa? Se ciò che io sono per dire fosse vero, converrebbe pensare che no. Qui si tratta, a mio giudizio, di un giuoco che fanciulli ha divertito noi tutti, e che innamorati ci potrebbe di-

vertire anche adesso, quantunque barbuti. La fanciulla si nasconde; il damo cerca, cerca, e nulla trova. Ma alla fine uno scoppio di riso mal trattenuto scopre la bricconcella, che però deve rassegnarsi a dare un *pegno*. Un pegno? e perchè? — Perchè poi da ultimo, se vorrà riaverlo, debba sottomettersi alla penitenza che le sarà imposta, e che non sarà certo la parte meno divertente del giuoco. Il pegno consiste in un'armilla (lacertis) o in un anelletto (digito). La signorina per altro non ne vuol sapere; sa che forse le toccherà poi dare per riscatto o ricevere un bacio, e vuol mostrarsi ritrosa. Ma dì, bimba mia, non sei tu una furfantella? ti sei lasciata scoprire, sei caduta in colpa, e ora neghi di sottostare alla pena convenuta di pieno accordo? — Ecco appunto, sembra a me, il *male*. Se però l'esposizione mia non è, come pur troppo temo, errata, in questo vocabolo non v'è solo una forza accrescitiva, ma piuttosto un non so che di peggiorativo; la pertinacia qui è malvagia, perchè adoperata a ritenere, sia pure più per celia che per altro, ciò che si deve. Solo a questo modo io veggo colorirmisi delicatamente il quadretto di Orazio; traducasi col Nauck *ostinatamente* o qualcosa di simile, e si vedrà la pittura riuscir secca e rozza precisamente quando noi stiamo per istaccarne gli sguardi, e la maliziosa fanciulla diventare una vera caparbia. *Scelleratamente* invece rende benino la mia idea, e insieme, vorrei sperare, anche quella di Orazio, giacchè e accresce il *pertinax*, e fa della resistenza una colpa, e questa vitupera scherzosamente, a quel modo che solo può qui trovar luogo sulla bocca dell'amante. C'è tuttavia un piccolo guaio: la voce italiana è più forte che non sia la latina. Ma qui non è certo necessario che io ricordi come due lingue, se l'imitazione non ci si ficca, quasi mai non si servono delle medesime gradazioni di tinte a produrre gli stessi effetti.

Od. I, 28, 1.

Te maris et terræ numeroque carentis arenæ
Mensorem cohibent, Archyta,
Pulveris exigui prope litus parva Matinum
Munera, nec quidquam tibi prodest
Aërias tentasse domos.

L'interpretazione che vede in quest'ode, strana senza dubbio, un dialogo tra un nocchiere e l' ombra di Archita, è la sola ammissibile; non rende chiara ogni cosa, ma pure soddisfa pienamente all'insieme. Solo si può dubitare dove cominci la parlata dell'ombra; se al verso 7 o al 17: in grazia specialmente di quel *iudice te*, che non troppo bene si può riferire al navigante, al quale per altre ragioni si vorrebbero pure diretti questi versi da Archita. Ma non so come ancora parecchie edizioni recenti — non oso certo dir tutte — persistano a non intendere il *cohibent*. Non si tratta già di significare: tu che misurasti il mondo ora sei qui rinchiuso entro poca terra. Archita è ombra insepolta e per ciò appunto costretta a vagare in quel luogo dove giacciono le sue ossa; ciò che le manca sono precisamente poche manate di terra, che ricoprano il cadavere, e in questo modo la liberino dal tormento e le concedano il riposo dei trapassati: codesto si deduce con tanta chiarezza dagli ultimi versi, che pare impossibile non l'abbiano avvertito tanti e tanti commentatori. I *parva munera pulveris exigui* non sono già doni dati, ma doni negati: « Per poche manate di terra, dice il poeta — tre potevano bastare, giacchè trattavasi di una pura cerimonia simbolica — tu, o Archita, che misurasti il mondo, ti trovi ora bandito su questa spiaggia. » Non per altra ragione Orazio ha scelto la parola *munera* che per mostrare qual pregio desse l'ombra a una cosa di così piccolo momento in sè stessa; non per altro che per alludere alla sua condizione attuale egli usa il presente *prodest*, che certi commentatori non ispiegano, certuni vogliono posto in luogo di *profuit* per dare vivacità al discorso. La vivacità è certo una gran bella cosa; ma badiamo di non la scambiare coll'assurdo, o con ciò che dall'assurdo non si discosta di troppo.

Od. III, 23, 16.

Immunis aram si tetigit manus,
Non sumptuosa blandior hostia,
Mollivit aversos penates
Farre pio et saliente mica.

Le parole del poeta si prestano qui a molte costruzioni, e però anche a molte interpretazioni, tutte, per conseguenza, assai dubbiose. Il *sumptuosa hostia* può essere ablativo od anche nominativo; l'*immunis* si spiega dai più *pura sceleris*, mentre ad altri questo senso pare inamissibile senza il puntello di un genitivo che esprima l'oggetto. Alle tante spiegazioni mi pare si possa aggiungerne una ancora, non migliore di certo, e forse nemmeno peggiore delle compagne: « Si manus tetigit aram immunis, *nulla sibi majore blanditia adsumpta sumptuosa hostia,* » etc., cioè, senza cercare di farsi più grata con uno splendido e costoso sagrificio. A questo modo, se si oscura un pochino la forza del comparativo, si evita tuttavia il guaio di coloro che interpretando *non blandior futura sumptuosa hostia,* traggono quel *futura* dal *mollivit* passato, con non troppa apparenza di ragione, anche se s'intende questa voce nel senso di un aoristo gnomico. Gli ostacoli che presenta per solito in latino la costruzione col *sine* là dove ci sono di mezzo concetti verbali (blandiri), possono spiegarci perchè Orazio abbia qui ricorso ad una maniera di esprimersi non chiara abbastanza. Del resto l'interpretazione mia sarà forse da preferire alle altre, se l' *immunis* va inteso, non già *puro*, non macchiato da colpa, ma, come vuole il Nauck, *senza offerte*: in tal caso il secondo verso servirebbe ottimamente di contrapposto e di dicharazione al primo.

Od. IV, 15, 1.

Phœbus volentem prœlia me loqui
Victas et urbes increpuit lyra,
Ne parva Tyrrhenum per æquor
Vela darem.

Non so se in Orazio sia un passo, rispetto al quale le opinioni siano così divise, come accade per questo. Non solo i vari commentatori discordano, ma non sono pochi coloro che dopo aver professato un'opinione si sono convertiti a quella che prima rifiutavano; citerò per esempio il Döring (Ed. Pomba, I, 343) e Fr. Ritter. Senza trattenermi a spiegare tutte le ipotesi immaginate dalla fantasia degli annotatori per rendersi ragione del passo, a me basta indicare in che propriamente stia la radice dei dissensi. Gli uni collegano le parole secondo le norme generali e comuni, riferendo il *lyra* come ablativo di strumento all' *increpuit*; gli altri invece credono necessario costruire codesto vocabolo col *loqui*. Questi secondi paiono adesso raccogliere il maggior numero dei suffragi: convien vedere se a ragione, o non forse a torto.

Chi segue siffatta opinione non dissimula già che la collocazione della voce *lyra* è qui insolita; stima tuttavia questo scoglio meno pericoloso di quelli che minacciano naufragio alla barchetta se si accosta all'altra riva. Lasciamo per ora ogni confronto; se il rischio sia maggiore di qua o di là, vedremo poi; intanto è indubitato che una *trajectio* di questo genere è strana quanto mai e durissima. S'ha un bel dire che la parentela evidente dei vocaboli e dei concetti potè far sì che al poeta non sembrasse necessario porre la signora *lyra* a fianco al signor *loqui* per far intendere che sono congiunti in legittimo matrimonio: io sono fermamente convinto che quei medesimi che a questo modo s'ingegnano di scusare la strana collocazione nel fondo del loro cuore, non sono ben persuasi della verità di ciò che affermano. Però mi permetto d'invitare chi segue codesta opinione a leggere ad alta voce la strofa con una

pausa dopo *urbes*, un' altra dinanzi a *lyra*, in guisa da isolare quel disgraziato *increpuit*: se in cento volte riusciranno a capacitarsi che il verso in questo modo può stare, e soprattutto poi a indurre le parole del testo a rappresentar loro chiara alla mente l'idea senza bisogno di quel singolare artificio che è la costruzione grammaticale, mi do vinto e più non oppongo parola. Poichè mi tengo sicuro che su questo punto ci troviamo perfettamente d'accordo: la costruzione deve servire a sorreggere la debolezza del nostro intelletto, e a farci ben intendere quali parole e quali idee siano da ricongiungere; ma perchè poi possiamo dire e credere di non aver connesso ciò che nella mente dell'autore non aveva che fare, bisogna che le parole possano, anche disposte nell'ordine in cui le ha volute l'autore, darci quel concetto che noi ne abbiamo tratto collocandole altrimenti. Se l'esperimento non riesce, ciò vuol dire o che abbiamo preso noi un abbaglio, o che lo scrittore è contorto ed oscuro, *quo vitio minime tenebatur* il nostro poeta, se stiamo ad ascoltare Svetonio.

Se non che in cose di questa fatta è pericolosissimo sempre il costrurre edifici a priori: affermare che Orazio non ha potuto bruttarsi di questo peccataccio, è facile assai; ma e se poi si possono addurre analogie e mostrare che il nostro buon poeta non è poi sempre stato così scrupoloso? Oh, in questo caso io abbasso la bandiera della rivolta e confesso il mio torto. Domando peraltro che mi si mostrino questi famosi esempi. Il Nauck ne cita parecchi: io mi contento di toccare di quello che egli dice il più somigliante al caso presente; poichè al paragone gli altri sembrano a lui tali da non farne gran conto, posso bene ancor io prendermi l'arbitrio di risparmiare il fiato, la carta e la pazienza dei miei lettori. Questo esempio è il *fluctibus* del decimo epodo (v.° 4). Ma santo Dio! dov' è mai tanta analogia? Qui coll'esperimento della lettura io riesco già alla seconda volta a scorgere il nesso delle parole senza muoverle dal posto; nel luogo controverso, eh, ci vuol ben altro! E la ragione principale - trascuriamo le secondarie - è palese; il *fluctibus* va bensì riferito al *verberes latus* del verso antece-

dente, ma è insieme l'ultima voce del periodo; quindi il *memento* che gli sta dinanzi non va punto ricollegato con nulla che segua poi, nè accade menomamente quell'incrociamento, in cui appunto consiste il gran guaio della *trajectio* che si vuol vedere nel nostro passo.

E questo è uno, ma non già tutto. Si crede propriamente che *loqui lyra*, per celebrare coll'accompagnamento della lira, potesse dirsi da Orazio? Io mi permetto di dubitarne assai assai, e non mi lascierò convincere da altro che da buoni esempi. — Eh! si dice pure *canere lyra!* — Benissimo; ma non corriamo di troppo: *canere* è un vocabolo musicale, e in questa frase e in altre consimili *lyra* è un ablativo di strumento. Ma col *loqui* è un altro par di maniche; il verbo significa solo la parte delle parole e non accenna punto alla musica, sicchè la voce *lyra* avrebbe ad essere un vero e proprio ablativo di modo. Ora questa razza di ablativi non si può usare a capriccio e senza restrizioni: essi richiedono una unione intima, non meramente esteriore e accidentale, colla cosa a cui vanno riferiti, e negli altri casi ottengono dagli scrittori che hanno misericordia una preposizione su cui possano appoggiarsi. Ora vogliam noi unione più esterna di questa, che noi pure in italiano significhiamo sempre o come fosse una relazione di luogo (sulla lira), o chiamando altre parole in aiuto (coll'accompagnamento della lira)? Certo l'ablativo di strumento possiede in latino un dominio assai vasto e viene ad abbracciare anche molte relazioni da noi comprese sotto altre categorie; ma se il cantare accompagnati dal suono del flauto o della cetra si esprime, a dispetto dell'affinità dei concetti, con un *canere ad tibiam, ad citharam,* potremo noi credere che Orazio volesse permettersi un *loqui lyra*? Il fatto sta che quando altrove il poeta vuol significare questo accoppiamento del suono colle parole egli si vale di ben altri modi. Rammentiamoci il *verba loquor socianda chordis* (Od. IV, 9, 4), l'*aptari citharae modis* (Od. II, 12, 4), ed uscendo anche dalle odi, il *verba sequi fidibus modulanda latinis* (Epist. II, 2, 143). Ma, zitto, mi sento dire; eccoti su-

bito convinto di errore: leggi la prima strofa dell'ode 4.ª del terzo libro e vedrai che il poeta stesso ti dà torto marcio. — Io leggo, e trovo bene un *dic age tibia* diretto alla Musa; ma siccome mi abbatto subito in un *voce*, che corre perfettamente parallelo, capisco che anche nel primo caso si tratta di un ablativo di strumento, non già di modo, e che alla stessa maniera vanno pure intesi e il *fidibus* e il *cithara* del quarto verso. Che se così non fosse, o si vuol forse che Calliope suoni il flauto e parli ad un tempo? Le Muse erano brave ragazze di certo, ma a codesti portenti non credo ci arrivassero. Il *dicere* è qui dunque usato in un senso generale, a quel modo che il *canere* s'adopera molte volte anche dove nè canto nè suono non entrano per nulla; chi potesse stare dubbioso si faccia un pochino più innanzi, e senza uscire dal libro terzo legga nell' ode undicesima l'apostrofe alla cetra:

Dic modos, Lyde quibus obstinatas
Applicet aures.

Che il *loqui proelia* non abbia nulla di comune con questo *dicere*, chi mai non vede?

Rimane un'ultima osservazione, che forse sarà uno spropositaccio. Ai tempi di Orazio, non c'è chi lo ignori, poeta e musico non erano più una cosa stessa; anzi a gran parte dei canti lirici non toccava nemmeno la sorte di essere mai rivestiti di note. Siffatto costume non rimane senza effetti nella fantasia del poeta, il quale, solito a non tenersi fra le mani nè la lira nè la cetra, neppure immagina sè medesimo nell'atteggiamento di una Saffo o di un Anacreonte. Lo strumento musicale diventa per lui un puro e semplice accompagnamento; non è retto nè sonato da lui medesimo, ma bensì da altri. Non oso ora affermare la cosa in assoluto; ma mi pare di essere poco meno che sicuro che ogniqualvolta viene sulla scena una di quelle divinità che presiedono al canto, al suono, o alla poesia, a lei viene assegnato l'accompagnamento musicale, sia col flauto, sia colla lira; al poeta, per cui tutto ciò è mera fantasticheria, la scelta stessa dello strumento poco o nulla importa.

I luoghi che m'hanno suggerito questa osservazione sono parecchi: Od. I, 1, 33-34; 12, 1-2; 26, 9-12; II, 1, 37-40; III, 4, 1-4; IV, 3, 17-18; eccezioni non ho saputo trovare. E posso anzi andare un pochino più in là: Orazio non attribuisce a sè medesimo la cetra o la lira nemmeno quando le Muse non sono invocate ad assistere il canto. Non mi si vorrà, credo, contraddire richiamando le parole (Od. I, 31, 19):

. . . . . nec turpem senectam
Degere nec cithara carentem,

che esprimono solo un concetto generalissimo; e meno ancora mi si opporrà l'ode trentesimaseconda del libro primo, dove la lira diviene quasi una Musa essa medesima:

. . . . . mihi cunque salve
Rite vocanti.

Al medesimo modo non darebbe prova di aver troppo riflesso chi adducesse l'ode undecima del terzo libro, dove e la cetra è invitata al suono, quasi fosse un essere pienamente libero della sua volontà, e insieme con lei è invocato Mercurio, che ne fu l'inventore.

Tutto ciò mentre mi distoglie dal congiungere *lyra* con *loqui* mi apre anche la strada a una spiegazione forse plausibile. Apollo, qui introdotto sulla scena dal poeta, deve tenere egli stesso fra le mani la cetra; ciò appare chiaro abbastanza da quanto ho detto or ora, ed anche già s'aveva a vedere da sè, poichè il dio del canto non potrà venire ad assistere un poeta senza gli attributi che come a tale gli spettano. Ebbene, *increpuit lyra* deve dunque significare che il dio ammonisce il poeta producendo colla lira un rumore, un suono discorde, e così dà a conoscere ad Orazio ch'egli non è disposto ad accompagnare i suoi canti se non lascia le guerre e non isceglie argomenti più opportuni al suo tenue ingegno. A quel modo che chi parla assume una voce disarmonica se prende a rimproverare, così qui Apollo, che non parla ma suona, non ha bisogno di cambiar tuono per mostrarsi indispettito e non punto disposto a proseguire. Insomma nell'*increpuit* ci veggo due idee: quella

dello strepito e quella dello sgridare; la prima richiesta dalla voce *lyra*, l'altra dal *me volentem* e dal *ne darem;* l'una fornita dal verbo per sè stesso e dall'ablativo di strumento che lo accompagna, l'altra dal suo congiungimento coll'accusativo e dalla natura della proposizione che segue. *Increpuit* equivarrebbe insomma a un *crepitando admonuit.* Se queste due idee non avessero potuto facilmente essere espresse dal verbo *increpare*, non so come mai dal significato di *rumoreggiare* esso sarebbe passato a quello di *riprendere.* Si potrebbe anche pensare a fare del *volentem* un *volente*, del *lyra* un *lyram*; ma io non amo queste licenze. E neppure oserò spiegare l'*increpuit* con un *percosse*, perchè... perchè troppo mi sono care le spalle del buon poeta Venosino.

Epod. 2, 32.

. . . . . haud paravero
Quod aut avarus ut Chremes terra premam,
Discinctus ut perdam nepos.

Qui non è il senso, è la lezione che è dubbia: i versi quali io li ho riferiti stanno nell'edizione del Nauck; ma i mss. parte danno *aut perdam*, i più *aut perdam ut.* Agli editori e vecchi e nuovi — eccettuati alcuni, tra cui lo Schmid — è parso indispensabile questo *ut*; però il Nauck, al quale sembra che soggiunto al *perdam* guasti il verso, preferisce sagrificargli l'*aut.* In questo ragionamento io trovo giusta la premessa, falsa la conseguenza; l'*aut* dopo *perdam*, non solo sta male per ragioni metriche, qui più valevoli che altrove poichè si tratta dell'ulti-

mo verso del carme, ma è gravemente sospetto in grazia del non ritrovarsi in parecchi codici. Voci che paiono necessarie e veramente non sono, tutti sanno essere ben più probabile siano state aggiunte, anzichè tolte, dagli amanuensi e dai lettori saccenti. Però diplomaticamente la lezione più sicura dovrà essere:

Discinctus aut perdam nepos.

E c'è forse una ragione rispetto al senso per voler scrivere altrimenti? Io dico in verità che non solo la voce *ut* non mi pare necessaria, ma anzi a mio avviso peggiora di molto questo luogo. Orazio nel verso antecedente ha detto *ut Chremes*, è vero; ma non poteva esprimersi altrimenti senza produrre oscurità. Cremete, per quanto il poeta facesse, non gli era già possibile di diventare più di ciò che a me potrebbe riuscire di trasformarmi nel mio lettore, se me ne nascesse il capriccio. Che Cremete fosse un personaggio inventato dall'immaginazione di un poeta, non altera d' una linea le cose; nel mondo fantastico egli era pur sempre un individuo distinto da ogni altro, non meno reale per le menti del popolo di ciò che fossero Servio Tullio, Camillo, Fabricio e tutti quanti i grandi uomini del passato. Però Orazio non poteva qui menzionarlo altrimenti che come un paragone. Ma *nepos* è qualcosa di ben diverso; comprende tutta una specie, non designa un solo individuo, e può essere detto e di Nomentano e di cento altri suoi pari. Quindi il poeta a Cremete solo si paragona, ma col *nepos* s'immedesima, perchè di essere un Cremete non era in sua facoltà, ma un *nepos* sì certo. La voce *nepos* è dunque qui usata per apposizione, e chi ficca qui dentro un *ut* va contro alle norme della critica e insieme guasta il testo. Peccare pazienza; ma via, non facciamo almeno la sciocchezza di peccare per nulla, o peggio ancora, a nostro danno!

Sat. I, 7, 8.

Confidens tumidusque, adeo sermonis amari,
Sisennas, Barros ut equis præcurreret albis.

Se questo passo dà luogo a contrasti ed è posto nel numero degli oscuri ed incerti, la colpa, mi si conceda il dirlo, è dei commentatori anzichè del poeta. «I cavalli bianchi, essi dicono, servivano agli dei e alle solennità dei trionfi; pare che gli antichi li tenessero in pregio anche siccome rapidi corridori.» Pare? o che diamine! come si può contentarsi di una supposizione così arbitraria quando v'è modo di veder chiaro nella cosa? Per me non so vedere come dalla lentezza dei trionfi e delle pompe sacre sia lecito fare induzioni per la velocità nel corso. Scelgo dunque altra via; senza starmi a dar troppa briga piglio il mio buon Virgilio, che se non aveva a ogni poco in bocca il *turf*, gli *heats*, lo *sport*, e tanti altri bei vocaboli, pure di roba equina s' intendeva un pochino, e vi leggo (Georg. III, 81):

honesti
Spadices glaucique, color deterrimus albis
Et gilvo.

Oh, oh! i cavalli bianchi non pare dunque s' avessero poi in tanto conto, nè dalla bella apparenza si lasciavano adescare gli antichi. Ma ora che mi rammento: anche il medio evo pare facesse dei cavalli bianchi tutt'altra stima che non sogliano gli annotatori di Orazio. C'è nella nostra vecchia letteratura cavalleresca un poema che prende nome dal Danese Uggieri. In esso s' incontra fra cento altri episodi la descrizione di una corsa di cavalli, imitata da quella famosa che Rinaldo da Montalbano vince a Parigi, gabbando il buon re Carlo. L' eroe è qui pure Rinaldo, che col suo Baiardo entra in lizza, e desta negli affollati spettatori un concetto ben meschino e di sè e della sua bestia:

Alcun dicea: Non puol esser vero,
Bianco cavallo non vale un bottone.

Però non è a dire se tutti quanti stupiscano quando vedono il *biancone* giungere primo alla meta. Potrei recare altri esempi, e tra gli altri appunto l' episodio originale di cui il nostro è mera imitazione. Ma Orazio sarebbe capace di pigliar cappello; in compagnia di cavalieri, che pensano con ogni altra cosa, fuorchè colla testa, un ragionatore par suo si troverebbe troppo a disagio. Il fatto sta che la fama di gran corridori i cavalli bianchi se la sono scroccata dai commentatori del poeta latino. Ma qui c'è davvero da impensierire; sarà mo' possibile spiegare ragionevolmente, prendendo di qui le mosse, un luogo che fino ad oggi s'è trovato interpretabile dando ai concetti un valore diametralmente opposto? È ben vero che i matematici si scapricciano in certi casi a mutare i più in meno, i meno in più, senza che i loro calcoli cessino punto di essere esatti; potrebbe poi anche darsi che il senso che si traeva dal passo non fosse il più ragionevole di questo mondo, e che tuttavia gl' interpreti di ciò non si accorgessero, o non si volessero accorgere. Si vuol dire di Persio ch'era una linguaccia da tagliare il ferro; il poeta per significare codesto ricorre a un'immagine, e dice che con cavalli bianchi avrebbe saputo lasciarsi addietro maldicenti della forza dei Sisenna e dei Barri. Poniamo i cavalli bianchi velocissimi al corso; bella bravura davvero arrivar primi tirati da bestie siffatte! Altrettanto varrebbe lodare l'acuto ingegno di Tizio dicendo ch'egli sarebbe da tanto di superare in fatto di ottave rime l'Ariosto, se Apollo, le Muse, o che altro diavolo so io, si prendessero l'incomodo di venirgli a porre sulla lingua i versi già belli e fatti. Vi sarà forse chi nelle parole latine vorrà vedere qualche altra cosa; si potrà dire che Orazio intese di significare che Persio avrebbe superato i Barri di quanto i cavalli bianchi corrono innanzi agli altri tutti; ma via, ci vuol proprio di volere, per cavare dal testo un costrutto siffatto; anzi neppur basta il volere, a meno che ci rassegniamo a dare un addio al senso comune e alla logica, e che vogliamo far ballare Orazio come un burattino, costringendolo a contentarsi di muovere mani e piedi, mentre noi in nome suo diciamo tutto ciò che più ci aggrada.

Invece col concetto mio mi pare non resti difficoltà di sorta. Vincere coi cavalli migliori non sarà malagevole nemmeno a un guidatore inesperto; ma riuscir primo con bestie di pessima razza, trarre partito da ogni fortuito accidente, avere i destrieri di Antiloco e toccare la meta avanti al Tidide, questa sarà gran lode per il cocchiere. Persio è uomo di cotal fatta; ponetelo in condizioni svantaggiosissime, fate ch' egli sia in colpa, che abbia per le mani una pessima causa: la sua lingua lo camperà anche a fronte dei Sisenna e dei Barri, a quella maniera che con un detto mordace seppe far ammutire Rupilio e straziare il giudice stesso nel tribunale di Bruto.

Sat. I, 7, 9.

. . . . . Postquam nihil inter utrumque
Convenit (hoc etenim sunt omnes iure molesti
Quo fortes quibus adversum bellum incidit, etc.

Orazio è un brav'uomo, non c'è che dire; caro e simpatico più ancora che bravo; ma non sarebbe egli tale in una misura ancor maggiore, se non buttasse là tratto tratto certi indovinelli, che paiono gli enimmi della Sfinge? Si finirà a volte per indovinarli; ossia, si crede di averli indovinati; ma poi coloro che ci seguono allettati dalle nostre promesse, pretendono che noi si faccia a rovescio di « colui che va di notte,

Che porta il lume dietro e sè non giova,
Ma dopo sè fa le persone dotte. »

In questo caso poi c'è veramente di che indispettirsi: proprio

adesso il poeta ci ha sbrigliato quei suoi cavalli bianchi, tali che ci si è dovuto intromettere anche Rinaldo e Baiardo perchè potessimo sapere se galoppavan lesti od erano rozze maledette, ed eccoci di già dar del naso in un altro intoppo. Proviamoci a smuoverlo; ma ho paura ci abbia ad accadere come ai Proci, che volevan tendere l' arco di Ifito; bisognerà ritorni Ulisse stesso, perchè la freccia parta e ferisca nel segno.

Io suppongo anche qui, come sempre, che chi legge abbia piena cognizione dell' argomento, e però non mi sto a dilungare in noiose esposizioni. Gl' interpreti si arrabattano parecchio, ma delle loro interpretazioni alcune sono venute al mondo siffattamente sciancate, che senza scrupolo si possono precipitare nel Taigeto. Di questo numero è pur quella del Döring, che il dotto commentatore applica propriamente a rovescio. Però io mi contenterò di prendere come punto di partenza la spiegazione del Krüger, il quale ha inteso bene che la gran difficoltà è qui riposta soprattutto nell' esatta determinazione del soggetto. A questo ufficio egli crede destinato l' *omnes* collo strascico di quel *quibus adversum bellum incidit*, che serve a determinarlo; *molesti*, *fortes* sono per lui predicati, tantochè la costruzione viene ad essere: *Omnes enim quibus adversum bellum incidit sunt molesti hoc* (cioè *eodem*) *iure quo sunt fortes.* Ottimamente egli osserva che quell'*hoc* ha potuto essere usato in luogo di *eodem*, perchè propriamente si riferisce anche alle parole che precedono immediatamente, cioè al *nihil convenit.* Il senso pertanto è per lui questo all'incirca: « Tutti coloro che si trovano a fronte, degni avversarii, sono ostinati in quella medesima misura che valorosi; » cioè quanto più prodi tanto più caparbii. La interpretazione par navigare a gonfie vele; ma ecco uno scoglio, che mi spezza il timone e me la fa mareggiare di qua e di là in balìa dei venti. A che fine è stata introdotta questa?.... come l'ho a chiamare? questa parentesi, insomma. L'*etenim* lo dice a lettere di scatola: per ispiegarci la cagione del *nihil convenit*, cioè per dimostrare perchè Rupilio e Persio non potessero venire ad un accordo. Ora, o io

non riesco proprio a connettere due idee, o data l'interpretazione del Krüger, se n'ha a dedurre che il poeta volle designare con quel *fortes* una dote dei suoi due campioni. Ostinati essi sono, poichè non c'è verso che cedano d' una linea nella loro contesa: se ostinazione e fortezza, come si è detto, hanno a camminare di ugual passo, costoro dovranno pur essere gente di gran prodezza. Ciò posto, io urto in più intoppi. Non intendo come c'entri in questo ragionamento il *fortes*, che l'esempio di Ettore ed Achille mostra designare qui propriamente valore guerresco. In secondo luogo, dato che c'entri, intendo ancor meno come possa applicarsi un epiteto di questa natura a Rupilio ed a Persio, dei quali ci si è fatto nei versi antecedenti un ritratto così lusinghiero. E ciò che ancora è peggio, la voce *molestus* per *ostinato* dove si trova mai negli scrittori? Si dirà che propriamente significherebbe *increscevole, fastidioso*: e sta bene; ma ricordiamoci che questi sensi nell' interpretazione del Krüger ci sono interdetti, giacchè l'aggettivo deve significarci una dote propria di Achille e di Ettore non meno che dei due acerbi contenditori. Ora io confesso che in *molestus* veggo un senso di uomo bassamente importuno, che in nessun modo so conciliare col carattere dei due eroi. Se dunque la spiegazione m'ha a riuscire un'implicazione, preferisco stare ai primi danni, cioè alle parole del poeta, oscure sì, ma che niuno mi dà il diritto di credere assurde. Rassegniamoci a stare un pochino intricati in questo viluppo, e vediamo se non c'è altro modo di uscirne.

Fissare certi punti, che facciano l'ufficio di biffe, è a mio credere il metodo più sicuro in tutti questi casi. Messe in chiaro certe idee più facili e piane, non è poi troppo difficile segnare anche le linee di congiunzione. Qui ragionerei a questo modo. Da una parte io m'ho un paio di arrabbiati contenditori, che fermi ciascuno a non desistere d' una piuma dalle proprie pretese, non vengono, nè possono mai venire a capo dei loro contrasti; trovo dall'altra Ettore ed Achille, due prodi degni l'uno dell'altro, i quali contendono fino a che loro basta

la vita. Qui io scorgo perfetta rispondenza; la prima coppia è parallela alla seconda. Ma vado un po' oltre e volgo la mia attenzione alle parole controverse: là io trovo un *fortes* che può stare a capello ai due battaglieri della guerra iliaca: tant'è vero che al figlio di Peleo si attribuisce l'epiteto *animosus*. Ma il *fortes* non è già qui solo: c'è pure un *molesti*, che gli fa simmetria: non sarà la cosa più naturale del mondo pensare che in grazia del parallelismo avvertito or ora questa voce possa avere qualcosa a fare con quelle due gioie di Persio e Rupilio? Se questa induzione non si dimostrerà falsa, le voci *molesti* e *fortes* avrebbero ad essere i due generi a cui dovrebbero riferirsi da una parte i due prodi, dall'altra i due ostinati. E giacchè le proposizioni che contengono questi vocaboli sono introdotte da un *etenim*, ragione vorrebbe, a quanto sembra, che qui appunto si venisse a spiegare il fatto con una sentenza generale, di cui una parte è già esemplificata dal caso stesso che ha condotto a introdurre questo pensiero, l'altra, perchè la rispondenza abbia luogo, dovrebbe alla sua volta essere raffermata coll'esempio di Ettore e del suo uccisore. Insomma con questa mia costruzione induttiva, che sarà probabilmente un palagio fantastico, il senso avrebbe ad essere: « Rupilio e Persio non riuscivano ad accordarsi, perchè la gente della loro risma fa come i prodi: non cede se non quando non rimane più in corpo una goccia di sangue. A questo modo lottarono Ettore ed Achille, di cui solo la morte potè spegnere l'inimicizia. »

A me pare che per l'appunto questo significato si possa, se ben si guarda, ricavare dalle parole di Orazio. Per ciò fare io le congiungo a questo modo: « *Nam omnes molesti hoc sunt jure quo fortes quibus adversum bellum incidit*; » cioè: « Imperocchè tutti i brigosi sono governati da quella stessa legge da cui sono i prodi, che si trovano a fronte pari di valore. » Il *molesti* designa dunque per me gente della razza dei Persii e dei Rupilii. Interpretandolo con *brigoso* io non mi discosto punto dal suo significato vero e comune, giacchè *molestus* ri-

ferito a persona è il contrapposto di *comis*, e si dice di chiunque si rende spiacevole altrui e noioso. Che due aggettivi siano qui usati con valore di sostantivi, non è cosa da stupire; ricordiamo per esempio il *fortes creantur fortibus ac bonis;* che se qui al primo di essi, cioè al *molesti*, viene ad essere aggiunto un attributo colla voce *omnes,* nemmeno questo è un uso estraneo ai buoni scrittori, non che di verso, di prosa; *multi patientes pauperes commemorantur* possiamo leggere in Cicerone (Tusc. 4, 35, 74). Il valore poi che io assegno all'*hoc sunt jure* non è già un sogno mio; io lo ritrovo quasi tal quale in un passo delle Verrine (5, 6): *Ut eodem jure essent quo fuissent.* Dirò anzi che solo spiegando così può la voce *jus* essere intesa nel suo vero e proprio significato. Il poeta l'adopera non senza un certo intendimento burlesco: a quel modo che v'è un *jus Quiritium*, a quel modo che si può immaginare un *jus fortium virorum,* egli vuol quasi fantasticare anche un *jus molestorum*, identico col secondo. La voce *sunt* si potrebbe forse desiderare collocata in guisa da riuscire più cospicua: ma lasciando stare che il verso anche per i grandi poeti ha le sue esigenze, si vedrà, se ben si osserva, che ciò che più doveva qui spiccare erano propriamente le parole *hoc jure.* E per farla finita una volta, riferendo grammaticalmente il *quibus adversum bellum incidit* al solo *fortes*, non insieme al *molesti*, io sono stato mosso da più ragioni: dalla collocazione delle parole, da quella voce *bellum* e dall' andamento del pensiero in ciò che vien poi. Questo non toglie che logicamente non s'abbia a supplire qualcosa di simile anche nel primo membro, il che non richiede alcuno sforzo, grazie alle parole seguenti e al ritratto che il poeta già ci è venuto facendo di Rupilio e di Persio.

Sat. II, 3, 300.

Stoice, post damnum sic vendas omnia pluris,

dice il poeta a Damasippo, dopo che questi gli ha sciorinato il suo lungo sermone sulle pazzie umane. Gl'interpreti veggono in codeste parole un augurio, se non forse schietto, tuttavia serio; per esempio il Krüger, che va certo messo tra i buoni, spiega: « A più caro prezzo che in addietro, quando tuttavia Damasippo non aveva saputo vendere abbastanza caro per salvarsi dal fallimento. » Ma questa interpretazione non mi pare accettabile. Perchè *post damnum*? Se alcuno volesse intendere *ammaestrato dalla sventura*, dovrebbe poi accomodare i conti con quel *sic*, che viene a significarci chiaro e tondo trattarsi qui di cosa che il poeta augura al loquace filosofo, non già di un insegnamento morale che gli voglia impartire. Ora per un augurio le parole sono ben strane! Sarebbe curioso davvero che con animo sincero noi dicessimo ad un commerciante sventurato: « Ora che sei fallito possa tu far buoni affari. » Bisognerebbe veramente che costui avesse la pazienza di Giobbe o l'apatia di uno stoico, perchè non ci mandasse ai mille diavoli. E Damasippo d'ora innanzi non potrà intromettersi nè di buoni nè di cattivi negozi; i suoi commerci gli sono riusciti così infelicemente, egli si è trovato così spoglio di ogni cosa, che se non fosse stato Stertinio, a quest'ora egli si troverebbe putrido cadavere tra la melma del Tevere. Le ammonizioni del filosofo lo hanno distolto dal disperato proposito, ma insieme gli hanno pure fatto abbandonare ogni idea d'impacciarsi più oltre di affari. Vogliam noi che filosofo egli pure, e filosofo stoico, continui ad affannarsi per ammassare ricchezze? Davvero egli sarebbe un predicatore degno di essere messo a pari con quelli dei nostri giorni. Però, o il poeta ha detto una gran corbelleria, o siamo noi in colpa, e le sue parole vanno intese altrimenti.

A mio parere Orazio viene qui a dire ciò che in italiano avrebbe potuto esprimere con un modo proverbiale: « Oh, possa tu, Damasippo, chiudere la stalla dopo scappati i buoi! » È

dunque un augurio burlesco, che d'augurio ha solo l'apparenza e si distrugge da sè medesimo. Solamente a questa maniera mi sembra che il passo venga ad accordarsi convenevolmente col tuono canzonatorio, con cui Orazio accoglie la verbosa predica del discepolo di Stertinio.

Epist. II, 3, 29,

Qui variare cupit rem prodigialiter unam
Delphinum silvis appingit, fluctibus aprum.

Poveri versi! ebbero a soffrire tormenti e torture d' ogni fatta! meraviglieremo noi che deboli creature quali erano, non sapessero rimanere fino all'ultimo forti e imperterriti, e che secondo il vecchio costume non rispondessero la pura verità, ma piuttosto ciò che sapevano dover riuscir grato ai loro tormentatori? Questi, fittisi in capo che la cosa fosse ad un modo, riuscirono così a trarre di bocca agl'infelici parole che valessero a confermare le loro proprie ipotesi, e più non dubitando di essere nel vero, videro altrettante assurdità in tutto quanto si era detto da altri. È il solito peccato degli interpreti: peccato del quale conosco orribilmente macchiato me pure; nè mi perito a dirlo nell'atto di distendere ancor io la mia tela di ragno, che una mosca basterà a strappare, ma che pure, per un momento almeno, ai miei occhi illusi appare solida quanto la rete di Vulcano.

Le interpretazioni proposte non prendo a enumerare nè a discutere; le sono troppe, e quand'anche io mi trattenessi a mo-

strarle false tutte quante, o almeno incertissime, non farei se non provare ciò che ogni acuto lettore del poeta latino vede da sè medesimo, senza bisogno di lunghi ragionamenti. Ma insieme col falso vi è pure in esse del vero; e di questo naturalmente dovrò io cercare di fare mio pro.

In primo luogo è necessario osservar bene l'andamento del pensiero. Il concetto contenuto nei nostri due versi non è già qualcosa che stia da solo, ma viene penultimo in una non breve enumerazione, che consta di parecchi membri. Ciascuno di questi membri si divide in due parti, una prodosi ed un' apodosi, delle quali la prima esprime qualcosa che il poeta si studia di ottenere, la seconda ciò che egli veramente raggiunge adoperandosi malaccortamente al suo fine. Come tipo possiamo prendere l'ultimo membro, che riassume tutti gli antecedenti, esprimendo in forma di sentenza generale ciò che in quelli si era venuto mostrando con esempi speciali:

In vitium ducit culpae fuga si caret arte.

Fin qui sono giunti per la maggior parte anche gli altri commentatori; ma qui cominciano a uscirmi un pochino di strada. Poichè nell'apodosi si esprime senz'altro un vizio, ed un vizio assai grave, essi credono che ciò che nella prodosi si indica come lo scopo a cui mira il poeta sia decisamente e propriamente una virtù. Ma badiamo a noi: *culpæ fuga* non è il medesimo che *virtutis studium*: l'uno significa qualcosa di negativo, l'altro di positivo. E rifacciamoci a osservare gli esempi: troveremo che anche nelle proposizioni antecedenti si può contenere il concetto di cosa viziosa, o che almeno confina col vizio. *Sectari levia* non diremo già che s'abbia a tenere in tutto e per tutto in conto di uno sforzo lodevole; chi ci viene innanzi *professus grandia* ci mette per lo meno in diffidenza; ma colui poi che il poeta stesso designa come *tutus nimium timidusque procellæ* è uomo che senz'altro si trova fuori del retto sentiero. Però l'idea generale che s' individua in ciascuno di questi membri paralleli, non è quella che tutti fino ad ora paiono averci veduto; non si tratta di significare che la ricerca

della virtù ci conduce al vizio che con quella confina; un modulo siffatto non potrebbe attagliarsi ad altro esempio che al primo: *brevis esse laboro, obscurus fio.* Ognuna di queste prodosi contiene, pare a me, l' espressione di una tendenza non ancora ben determinata, che è nell'animo dello scrittore; codesta tendenza mira al retto, ma quando poi si viene per così dire ad estrinsecare e ad attuare in un'opera d' arte, si lascia di leggieri trarre in inganno da ciò che del retto non ha se non l'apparenza, e cade senza ritegno nel falso. Però tra le prodosi e le apodosi vi è una vera progressione, ma non già un'opposizione assoluta; le prime designano qualcosa di interno, di soggettivo che può già essere vizioso, in quanto non è inspirato dalla conoscenza piena e sicura della virtù, ma da un desiderio troppo spesso cieco di fuggire un difetto; le seconde mostrano le funeste conseguenze di questo stato d' animo, che muovendoci a operare senza più volgere gli occhi nè a destra nè a sinistra, ci conduce colà dove da principio non avremmo certo voluto riuscire. I lati di un angolo si vengono sempre più a discostare l'uno dall' altro quanto più si allontanano dal punto d'incontro: però chi devia d' un nonnulla dal retto cammino, se prosegue innanzi dirittamente, finirà per trovarsi cento miglia lontano dalla meta, a cui invece avrebbe voluto e dovuto condursi.

Le apodosi adunque dovranno sempre dirci molto più di ciò che dicono le prodosi, quand'anche e queste e quelle esprimano concetti che si trovano sopra una stessa linea. Poniamo a riscontro *obscurus* con *brevis*; *nervi deficiunt animique* con *sectantem levia*; *tutus nimium* con *serpit humi*, e troveremo come le cose dette non cozzino coi fatti. Del pari alla prova degli esempi si vedranno con piacere - parlo di me, non oso presumere altrettanto dei lettori - confermate le osservazioni esposte rispetto a quei caratteri di soggettività e d'indeterminatezza, che parvero doversi qui riscontrare nelle prodosi.

Con questo lungo ragionamento o sragionamento credo di avere acquistato un criterio stabile per giudicare a modo mio

delle parole controverse. Ciò che si è dimostrato vero per tutti gli altri casi, sarà presumibile, poichè i varii membri corrono perfettamente paralleli, abbia ad essere vero qui pure. Così almeno pare s'abbia ad argomentare per via d'induzione; se pure non m'ha insegnato una logica cervellotica chi, ahimè! parecchi anni addietro s'ingegnava di conficcarmi in capo un po' di filosofia.

La prima e principale questione che si presenta a chi voglia interpretare i nostri due versi consiste nel determinare quali parole vadano attribuite alla prodosi, quali all'apodosi. I vecchi interpreti, e parecchi anche tra i recenti, fanno le divisioni con una giustizia, un'equità, che la maggiore non si potrebbe pensare: assegnano a ciascuna un verso, non una sillaba più, non una meno. Quasi ci sarebbe a supporre che questi signori professino in loro cuore il comunismo; le disuguaglianze danno loro noia, come se non fossero una necessità ineluttabile, ed a loro appunto non si dovesse il moto, l' attività umana, il progresso. Io invece non amoreggio con queste teoriche; sono pronto a dare a madonna apodosi tutto quanto mi sembrerà spettarle, quand'anche alla prodosi dovesse rimanere, poveretta, non più che la camicia. Chi si vorrà lamentare porti i suoi richiami ad Orazio.

Il gran punto della contesa sta in quel *prodigialiter*. A chi par roba della prodosi, a chi dell' apodosi, e tanto più si è accaniti nel contendere, perchè non si sa bene che cosa ciascuno si troverà aver guadagnato quando abbia vinto; infatti questo mostruoso vocabolo non s'incontra se non qui e in un passo di Columella. Cominciamo dunque a guardarlo bene in viso per sapere con chi noi abbiamo a fare: tanto più che alcuni ce lo dicono un fior di gentiluomo, altri un tristaccio. Non c'è bisogno del crogiuolo degli etimologi per intendere che *prodigialiter* vien da *prodigium*; *prodigium* poi tutti sanno significare un fenomeno insolito, strano, che esce o pare uscire dalle leggi della natura, e che come tale gli uomini riguardano siccome un segno della volontà divina. Quest'ultimo senso è fondamentale ed è dato dall'etimologia; però questo vocabolo,

derivato dal connubio di un *prôd* con un *agium*, che è figliuolo o almeno stretto consanguineo del verbo *ajo*, viene ad essere quanto al significato fratello carnale della voce *monstrum*, derivata da *moneo*. *Prodigia* eran dunque ad esempio le lagrime e gli stralunamenti d'occhi della Giunone Lanuvina, dalla quale pare siano state con buon frutto a scuola certe Madonne dei nostri giorni. I *prodigia* del pari che i *monstra* sono dunque sempre qualcosa che colpisce la fantasia degli uomini: i quali ne ritrarranno o gioia o spavento, a seconda che ne dedurranno presagi di bene o di male. Che se quest'ultima parte della significazione viene a mancare, se la voce *prodigium* verrà usata senza che al tempo stesso si dichiari che cotal segno annunzia un' imminente fortuna, allora questa voce non potrà essere presa in buon senso, poichè buono per sè non può essere nulla che esca dall' ordine naturale. Però *prodigium* è usato più spesso in significato tristo che buono; gli dei più si curano di atterrire che di consolare gli uomini; sempre poi è adoperato in senso tristo là dove sta in grazia di una metafora. Di qui sarebbe a dedurre che *prodigialiter* nel caso nostro non può contenere l'idea di cosa lodevole.

Ma per un'altra via giungeremo più prontamente e più sicuramente allo scopo. Se il *prodigialiter* appartiene alla prodosi conviene necessariamente congiungerlo col *variare*. *Variare prodigialiter*, dicono molti, significa ottenere una meravigliosa, portentosa varietà. Piano, signori miei; ciò che può dirsi in una lingua non può dirsi allo stesso modo in un' altra, e queste nostre voci italiane, del pari che il *wunderschön* tedesco, che in questa controversia ha sulla coscienza di gran brutte colpe, non ci danno alcun diritto d'imporre modi analoghi alla lingua latina. L' uso frequente delle parole viene a modificarne il significato; quelle adunque che poco si adoperano conservano il loro valore etimologico. Che volesse dire *prodigium* lo abbiamo visto; s'è pur veduto che il concetto di cosa spaventevole vi prevaleva di gran lunga. Ma di ciò qui io voglio far grazia: mi contento di tener fermo che esso esprime un' ap-

parizione che esce dalle leggi della natura. Questo medesimo concetto dovrà pur esserci nel *prodigialiter*. Ora badiamo di che qui si discorre: si tratta di pittura, dell'arte imitatrice per eccellenza, di quell'arte che della natura appunto fa il suo esemplare, sempre, ma in ispecial modo poi quando, come qui, prende a rappresentare paesaggi, marine, boscaglie. E vogliamo noi ora che *variare prodigialiter* possa avere un senso di lode? vogliamo noi che con esso si voglia significare una *fuga culpæ*? Io spero che la maggior parte dei miei lettori di questo si siano oramai convinti.

Ma so di aver lasciato scoperto un lato, che ora vengo a ricoprire. Ho detto io stesso che la prodosi può contenere l'idea di una tendenza già viziosa. È vero: ma ad un patto: che vi sia progressione coll'apodosi, e che quest'ultima vada ben più lontano che non la prima. Ora l'apodosi, che noi qui abbiamo, di che ci parla? — Di delfini nelle selve, di cignali nei flutti. — Come si chiamerebbero codeste stranezze se realmente accadessero? — Orazio nell'ode seconda del primo libro li chiama *monstra*. Ebbene, *monstrum* e *prodigium* valgono lo stesso; *prodigialiter* non può discostarsi dal significato della voce che lo ha prodotto; però se l' avverbio appartiene alla proposizione antecedente, questa e la conseguente diventano pari, e progressione alcuna non c'è: il pittore non ha fatto altro che ciò che aveva in animo di fare, ed il vizio diviene una cosa stessa colla fuga del vizio. Però io batterò le mani di cuore a chi intendendo rettamente il *prodigialiter* sappia, non dico porre i due versi in perfetto accordo cogli altri membri paralleli, ma trarne un senso che non sia ridicolo. Si potrà, veggo, farne una bella traduzione; interpretarlo in guisa che mutati gli accidenti voglia dire quanto una proposizione di questa fatta: chi ha appetito mangia.

E qui non è tutto. Caratteri della prodosi dovevano pur essere quelle che ho osato chiamare soggettività e indeterminatezza. Ora la prima io non duro fatica a ravvisarla qui dentro: c'è il *cupit*, che non mi lascia titubare un momento. Ma avrò

davvero un bel cercare l'indeterminatezza se a quel *variare*, che compie l'idea del *cupit*, si trova qui aggiunto un avverbio sesquipedale e un oggetto che si compone di un sostantivo con un suo attributo.

Dunque che la voce *prodigialiter* debba essere data alla proposizione conseguente, per me è cosa più che indubitata. Ma il guaio si è che da sola non può emigrare; bisogna pure che trascini con sè quell'*unam*, che la separa da ciò che segue: giacchè la *synchysis* che qui vuol vedere il Cruquius mi richiama alla mente il famoso *copro*, che un cerretano vendeva un giorno a caro prezzo agli affollati compratori; colla magnificenza del nome si vuol palliare una corbelleria. E ancora non basta; l'*unam* è un mero aggettivo e non può andarsene se insieme non va anche il suo sostantivo. So bene che alcuni propongono di leggere *una*, ma so anche che nessun manoscritto dà questa lezione. E posto che la desse, o che diamine ce n'abbiamo noi a fare di questo avverbio? perchè un quadro sia mostruoso sarà necessario che insieme vi sian dipinte le selve coi delfini, i flutti coi cignali? A casa mia l'una delle due cose basta, ed è anche più che non bisogni.

In conseguenza di tutto ciò giungo a una conclusione che meraviglio non sia ancora venuta in capo a tante centinaia di interpreti: la prodosi dev'essere costituita solo dalle tre prime parole: *qui variare cupit*: tutto il resto spetta all'apodosi.

La struttura metrica non solo non ripugna a questa divisione, ma ci guadagna non poco: soltanto a questo modo il verso viene ad avere una cesura convenevole, dopo la terza arsi. Si ammetta il *prodigialiter* come parte della prodosi, e i sei piedi si seguiteranno senza alcun riposo dal primo fino all'ultimo; lo si assegni all'apodosi, ritenendo peraltro nella prodosi il *rem*, e si sarà quasi fatto cosa ancor peggiore: figuriamoci che si avranno tre piedi di qua, tre di là dalla cesura, e di questi tre i due primi dattili e da una parte e dall'altra. Certo non sarebbe questa una buona ragione per accettare un'interpretazione riprovevole per il senso; ma d'altronde tra l'asse-

gnare ad Orazio un cattivo verso od un buono, non sarà fuor di luogo che noi ci sentiamo proclivi a preferire il primo al secondo partito, quando altre considerazioni vi ci conducano.

Ma qui comincia un compito non meno scabroso; bisogna che io trovi modo di spiegare i due versi così scompartiti, se no Dio non potrà fare che tutte le ciancie annaspate non siano un ammasso di minchionerie. Per la proposizione antecedente subito mi si affaccia una difficoltà in quel *variare* nudo e secco: gli è appunto in grazia sua che i commentatori hanno voluto qui ritenere in conseguenza del *rem* anche il *prodigialiter unam.* Si sono spaventati di un'ombra, a parer mio, poichè non è breve la lista dei verbi latini, che adoperati comunemente come transitivi, si trovano anche non di rado senza la compagnia di un oggetto. Chi non crede consulti il Nägelsbach (Lateinische Stilistik, § 116, p. 316) e si persuaderà che non voglio qui menare a bere le oche. E senza passare le Alpi, potrà insegnare qualcosa anche il nostro Forcellini, che di questo verbo dice *saepe sine casu adhibetur neutrorum more*, e poco dopo, passando in rassegna gli usi metaforici, soggiunge, confermando, s' intende, ogni cosa con appropriati esempi: *absolute, dissimilem esse, mutari.* Or dunque se *vario* transitivamente significa *varium facio*, ποικίλλω, intransitivamente vorrà dire *varius fio*, ποικίλλομαι; però la nostra prodosi si potrà bene tradurre « chi desidera di riuscir vario. » — Ma non è questo un giuoco che tu mi fai delle parole italiane? Poteva l'autore latino dire a questo modo per significare la varietà nelle opere, non già in lui medesimo? — Io voleva rispondere che l'oggetto è indeterminato, ma che non è la persona stessa del poeta; ma poi ho mutato parere; però piglio il mio contradditore per gli orecchi e provo se mi riesce di far mutare lui pure. O non ci ha detto dianzi Orazio *brevis esse laboro obscurus fio?* Crederemo noi che con queste parole abbia voluto significare, che se egli si sforza di diventare più piccino, la sua faccia, o che diamine so io, si fa tenebrosa? Sta a vedere che lì pure non si attribuivano appunto all'artefice le doti dell'opera!

Tolto di mezzo questo ostacolo la prodosi cammina a meraviglia; ha tutte quelle doti che abbiamo potuto riscontrare nelle sorelle, e, cosa ben altro che indifferente, le ha in grazia di eliminazioni a cui siamo stati condotti da considerazioni affatto diverse.

Resta l' osso più duro, la giustificazione dell' apodosi. Se nella prodosi c'imbarazzava la penuria, qui invece ci fa nascere ostacoli l' abbondanza; là non trovavamo nessun sostantivo, qui ne abbiamo di troppo. *Delphinum* e *aprum* son fratelli gemelli, entrambi posti sotto la salvaguardia dell' *appingit*; ma di quel *rem* e compagnia sappiam tanto che farci come dei bambini quando si vuol far baldoria. Direttamente e semplicemente il *rem* non può certo dipendere da *appingit*: però o qui si trova un rimedio o si affoga. La prima idea che ci si presenta si è di fare delle incomode parole un'apposizione; vogliamo insomma mandarle a letto, come sogliono la mammine per cavarsi l' impiccio dei marmocchi. Ma ci sono dei guai serii: apposizione di che? di *delphinum* ed *aprum*? — No di certo: un delfino e un cignale non sono davvero cosa strana. — Dunque del *delphinum silvis*, *fluctibus aprum*. — Ma anche qui ho i miei gravi dubbi. Io ricordo bene il *periculosæ plenum opus aleæ* del libro secondo (Ode I, 6), apposizione ai cinque versi antecedenti; ma credo di poter dire che perchè si possa usare a questo modo un sostantivo, non già come apposizione di un altro sostantivo, ma di tutto un concetto, è necessario che esso si accordi poi almeno coll'idea del verbo. Il *periculosæ plenum opus aleæ* sta benissimo col *tractas*, ma l'*appingit* non vuol saperne del *rem unam*. Questo bisogno mi sembra tanto maggiore se il sostantivo apposto rende generale l' idea di ciò a cui si appone, e la viene a riassumere, poichè in questo caso è esso appunto che vien quasi a servire d'intermedio tra i varii concetti specifici e il verbo principale. Infatti la voce *tractas* assai meglio risponde all' *opus* che al *motum civicum* e a ciò che segue. Di più se consideriamo la cosa in astratto, ci aspetteremmo di trovare il *rem unam* come oggetto,

il *delphinum silvis, fluctibus aprum* come apposizione partitiva.

L'acqua mi è giunta alla gola, e se qualche santo non mi soccorre, affogo. Mi sembra che m' arrivi ajuto: respiro. Non potrebb'essere sottinteso il verbo che dovrebbe reggere il *rem unam*? Se fosse espresso non avrebbe ad essere altro che un *facit*; ed il *facere* appunto vediamo spesso tralasciato anche nella prosa, non solo con avverbi, ma altresì con un complemento oggetto. Alcuni esempi dimostreranno meglio la cosa: (Cic. Fin. 2, 6, 17) *Tum ille: Finem, inquit, interrogandi si videtur*; (ib. 4, 1, 1) *quæ quum dixisset finem ille*; (Off. 1, 11, 1) *ut et ipse ne quid tale posthac, et ceteri sint ad injuriam tardiores*. Di più questo accusativo non è qui senza qualche appoggio: segue subito poi l'*appingit*, da cui senza grande fatica si può togliere l'idea del *facit*, giacchè ogni idea di specie contiene necessariamente in sè l' idea del genere. E questo procedimento è qui tanto più legittimo, quanto più intima è l' unione tra le due proposizioni; poichè la prima non ci esprime altro che il concetto generale, che per maggior chiarezza ed evidenza l'autore viene poi a specificare con due esempi. Un fenomeno ben più singolare ci presenta l' undecima strofa dell'ode a Druso (Lib. IV, 4), dove, comunque si voglia intendere, quel verbo *equitavit* non vorrà saperne di sommessione alle leggi generali.

Che il *prodigialiter* a questo modo non presenti più difficoltà, appena ha bisogno di essere avvertito. *Unus* poi si dice di tutto quanto è unico nel suo genere; *rem unam* significherebbe dunque cosa di cui non si saprebbe trovare l'uguale. Ricorrere col pensiero all'unità sarebbe qui affatto fuori di luogo, giacchè manderebbe colle gambe all'aria tutto quanto si è detto della rispondenza delle prodosi colle apodosi; dopo il *variare* non può più a parer mio entrare qua dentro il concetto dell'unità. Ma una cosa può essere unica tanto in bene quanto in male; però il poeta ha dovuto aggiungere quel *prodigialiter*, inventato forse a bella posta coll' intenzione che riuscisse un vocabolo mostruoso e servisse così meglio ad esprimere la mostruosità

della pittura. Io traduco adunque: « chi desidera riuscir vario, fa cosa mostruosamente unica, dipinge selve, e ci ficca un delfino; marine, e ci fa nuotare un cignale. » Sgraziatamente mi costringe a ricorrere a un maggior numero di parole la mancanza di un verbo che corrisponda ad *appingit.*

Qui io mi sento libero davvero: sono fuori dall'acqua .... ma chi sa che qualcuno non mi ci venga a rituffare, e non lasciandomi più modo di tornare a galla, m'insegni ad avventurarmi a un'impresa senza aver prima ben considerato

. . . . . quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

NOTE

(1) Die Griechischen Tragödien, dritte Abtheilung, 1458.

(2) Euripide non assegna alcun nome a costei, che sappiamo essere stata chiamata Glauce da Anassiorate, da Clitodemo Creusa come appunto la nomina Seneca.

(3)

Coro 55 - 115	Versi	60
» 300 - 382	»	82
Medea e la Nudrice 382 - 433	»	51
Coro 582 - 672		90
Nudrice 672 - 742		70
Medea 742 - 850		108
Coro 856 - 886		30
	Versi	491

(4) Schlimm, d. h. « hartnäckig » widerstrebend.

ERRATA	CORRIGE
Pag. 43, linea 33 di	che di
» 44, » 18 via	ma

INDICE

La Medea di L. Anneo Seneca . . . . . Pag. 5

Ciancie Oraziane

Od. I, 4, 16 . . . . . » 31

Od. I, 9, 21 . . . . . » 34

Od. I, 28, 1 . . . . . » 37

Od. III, 23, 16 . . . . . » 38

Od. IV, 15, 1. . . . . » 39

Epod. 2, 32 . . . . . » 44

Sat. I, 7, 8 . . . . . » 46

Sat. I, 7, 9 . . . . . » 48

Sat. II, 3, 300 . . . . . » 53

Epist. II, 3, 29 . . . . . » 54

2577-313